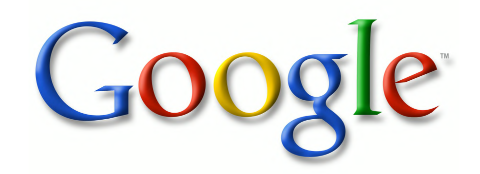
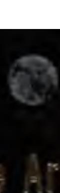





THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
·LIBRARIES·



STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
37. HEFT.

DIE MITTELALTERLICHE GRABPLASTIK IN NORD-THÜRINGEN

MIT BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG DER

ERFURTER DENKMÄLER

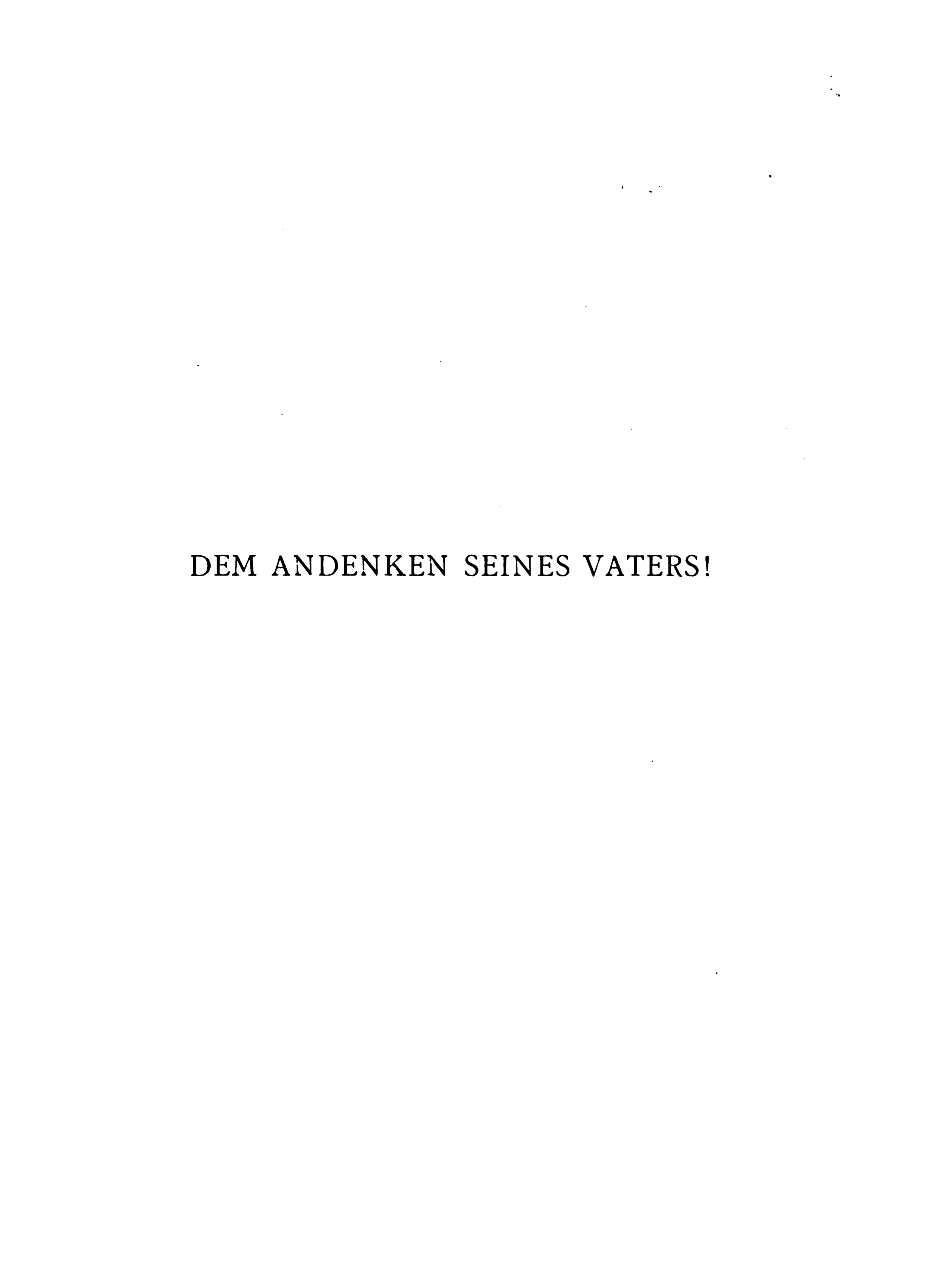
VON

OTTO BUCHNER.

MIT 23 ABBILDUNGEN IM TEXT UND 17 LICHTDRUCKTAFELN.



STRASSBURG



DEM ANDENKEN SEINES VATERS!

EINLEITUNG.

Die mittelalterliche Grabplastik Deutschlands ist bis jetzt im allgemeinen ihrer Bedeutung nach nicht genügend geschätzt und beachtet worden. Unendlich viel des in Deutschland zerstreuten Denkmalbestandes ist in historischen Zeitschriften, Kostümgeschichten etc. veröffentlicht worden, aber nicht in so gewissenhafter Weise, dass das Material stilkritisch verarbeitet werden könnte. Daher wäre es verfrüht, schon jetzt eine einheitliche Geschichte der deutschen Grabskulptur geben zu wollen.

Auf einem räumlich beschränkten Gebiet die Entwickelung dieses wichtigen Zweiges deutscher Kunst zu verfolgen, soll in dieser Studie, deren Abschnitt 6 und 7 als Dissertation bei der philosophischen Fakultät der Universität zu Heidelberg, angenommen wurde, versucht werden. Wie berechtigt ein solcher Versuch ist, zeigt die verdienstliche Arbeit von Dr. Schweitzer, die auf einem seither kaum von der Forschung beachteten Gebiete eine überraschend reiche Fülle interessanter Denkmäler nachweist. Nur durch zahlreiche Einzelforschungen wird es fernerhin ermöglicht werden, eine genaue Kenntnis des allgemeinen Entwicklungsgangs zu gewinnen u. a. auch das Verhältnis der deutschen Grabplastik zu der des Auslands bezw. Frankreichs festzustellen.

Dass die Resultate der vorliegenden Studie in manchen Fällen von denen Schweitzers abweichen, erklärt sich leicht; in Thüringen machen sich eben andere Erscheinungen gel-

tend als in dem des Neckar. Voraussichtlich dürfen weitere Untersuchungen anderer Gruppen einzelne der in vorliegender Studie aufgestellten Behauptungen umstossen oder wenigstens berichtigen.

Warum gerade das sich um Erfurt gliedernde Gebiet zur Bearbeitung anlockte, hat verschiedene Gründe. In E r f u r t, das heisst einer der im Mittelalter wichtigsten Städte Deutschlands, k r e u z e n s i c h d i e E i n f l ü s s e n o r d - u n d s ü d d e u t s c h e r K u n s t. Und ist auch in der Plastik der fränkische Einfluss überwiegend, so ist dank der Lage Erfurts doch der Austausch künstlerischer Kräfte so stark gewesen, dass die Erzeugnisse der Erfurter Kunst fast typisch erscheinen für die künstlerische Entwickelung in Deutschland überhaupt. Eine lokale Kunstschule mit ausgesprochenen Eigenheiten ist in Erfurt nicht entstanden, ebensowenig wie ein stetes Voranschreiten in der Entwickelung der Erfurter Plastik wahrzunehmen ist. Nur wenige, eigenartige Künstlerpersönlichkeiten heben sich über die Durchschnittsleistungen empor, die obwohl hunderte von Platten bereits der Zerstörung anheimgefallen sind, doch noch in ausserordentlicher Fülle erhalten sind.

Der S e e b e r g e r S a n d s t e i n, gebrochen an der Westgrenze des Erfurter Gebiets, begünstigte lebhaft die Herstellung von Grabplatten. Er bietet ein leicht zu bearbeitendes Material, das im Mittelalter sichtlich geschätzt wurde, wie Säulen am Dome zu Naumburg beweisen, und überall im Gebiet nördlich vom Thüringer Wald finden wir ihn von den Bildhauern verwendet. Anzunehmen ist, dass die Mehrzahl dieser Platten nicht an Ort und Stelle ihrer Verwendnng sondern in Erfurt selbst hergestellt wurde. Zum mindesten gilt das von der anscheinend fabrikmässig ausgeführten Dutzendwaare.

Durch das Steinmaterial an sich ergab sich also für die Forschung die Notwendigkeit, über die Grenzen des Erfurter Gebiets hinauszugehen; sie musste weiter, um verwandte Werke benachbarter Städte einzuschliessen, westlich bis Eisenach, nördlich bis Mühlhausen und Nordhausen, östlich bis Naumburg, südlich bis Saalfeld und Zeitz ausgedehnt

werden. Natürlich konnte bei solcher Zusammenfassung nicht ganz auf einen allgemeinen Ueberblick über die Gesamtentwickelung der deutschen Grabplastik verzichtet werden. Vor allem mussten der künstlerischen Zusammenhänge wegen Werke aus dem dem Thüringer Wald südlich vorgelagerten Franken zum Vergleich herangezogen werden. Dadurch wurden die eigentlichen Grenzen des Gebiets hie und da gesprengt und wurde die Gefahr der Verallgemeinerung der so gewonnenen Ergebnisse nahegerückt. Inwieweit solche im Ganzen doch möglichst vermiedene Verallgemeinerungen berechtigt sind, dies festzustellen, möge weiteren Arbeiten über Einzelgebiete vorbehalten bleiben.

Ausdrücklich sei ausserdem betont, dass die vorliegende Studie keineswegs als eine nur annähernd erschöpfende Denkmal-Inventarisation des dem Thüringer Wald nördlich vorgelagerten Gebiets betrachtet werden darf. Bei der Unzahl handwerklicher Erzeugnisse, bei der beispiellosen politischen Zersplitterung der Thüringer Lande und schliesslich bei der noch nicht vollendeten Inventarisations-Arbeit der Kunstdenkmäler war es ohnedies mühsam genug, das Bedeutendste aus dem Material herauszuscheiden. Dabei musste, um diese Studie nicht allzusehr zu belasten, manches kostümgeschichtlich oder heraldisch interessante Werk zurücktreten.

Als Literatur, aus der der Einfachheit wegen im Text nur die Verfassernamen erwähnt sind, ist zu nennen:

Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen; O. Hendel-Halle. (Siehe Tettau).

Bode, Geschichte der deutschen Plastik, Berlin 1885.

Corssen,[1] Altertümer und Kunstdenkmale von Pforte; Halle 1868.

Gurlitt, Historische Städtebilder I. Erfurt; Berlin 1901.

---

[1] Dem Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses Halle bin ich durch freundliche Ueberlassung von Abb. 8 aus Corssen, Schulpforte zu Dank verpflichtet.

Klemm, Ueber die Entwickelung der Schriftformen in der Steinschrift von 1000—1600. Christl. Kunstblatt 1884, Heft 7 u. 8.

Lehfeldt, Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens, Jena Fischer.

Lotz, Kunsttopographie Deutschlands; Kassel 1862.

Otte, Handbuch der Kirchl. Kunst-Archäologie. 5. Aufl. Leipzig 1883.

Puttrich, Denkmale der Baukunst des Mittelalters, Leipzig. 1838 und Folge.

Schröder, Die Monumente des Augsburger Kreuzgangs, Jahrbuch des Hist. Vereins Dillingen 1878.

Schweitzer, Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden, Strassburg 1899.

Tettau, Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen, Erfurt.

INHALT.

I.

DIE GRABPLASTIK BIS ZUR MITTE DES XIV. JAHRHUNDERTS.

Die Zahl der in Deutschland vor der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts entstandenen Grabdenkmäler ist nicht gross; erst um dessen Mitte beginnt ein quantitativ reiches Schaffen von grosser künstlerischer Verschiedenheit. Neben Werken, wie etwa den Grabfiguren Heinrichs des Löwen und der Mechthildis in Braunschweig oder auch des Grafen Dedo und seiner Gattin in Wechselburg, Werken zum Edelsten gehörend, was je die deutsche Kunst hervorgebracht hat, stehen sehr schwache, unbeholfene Denkmäler. Zu diesen gehören auch die Frühwerke der Erfurter Plastik, die gegenüber den oben genannten hochbedeutsamen künstlerischen Schöpfungen einen schweren Stand haben, aber Beachtung verdienen, weil sie an der Spitze einer lokalen Entwickelung stehen.

Als ältestes der Denkmale ist das eines

Grafen Gleichen mit seinen Frauen

im Dom zu Erfurt zu nennen. (Taf. 1.) Die Ansichten, wer der Dargestellte sei, haben, da anscheinend die Inschrift im späteren Mittelalter abgearbeitet worden ist, lange geschwankt. In der Zeitschrift des Erfurter Geschichtsvereins ist die Möglichkeit verfochten worden, in dem Bildnis den 1227 † Grafen Lamprecht II. zu erkennen, welcher zweimal verheiratet war und dessen zweite Gattin Sophia 1244 starb. Mehr Wahrscheinlichkeit besitzt die heute anerkannte Ansicht, dass Graf Ernst II., † 1264, mit seinen Gemahlinnen dargestellt sei. Die Kunstgeschichte hat das altehrwürdige Werk seither so gut wie

garnicht beachtet. Und doch verdient es, als eines der ältesten Zeugnisse künstlerischen Ringens nach belebter, individueller Darstellung der Verstorbenen, grössere Würdigung.

Der Stein (vergl. Tettau S. 88—90) erhob sich laut den Aufzeichnungen eines Mönches des einstigen Petersklosters in dessen Kirche an bedeutsamer Stelle zwischen Hochaltar und einem im Mittelschiff errichteten Altar der heiligen Barbara «vier Fuss hoch». Demnach könnte man auf eine Tumba schliessen. Dagegen berichtet Jovius in seinem «Gleichen'schen Chronicon» von 1696 von einem «erhobenen Leichenstein». Ob «erhoben» etwa: erhaben gearbeitet oder aber an der Wand aufgerichtet heissen soll, bleibt dahingestellt. Jovius will die Jahreszahl 1227 auf dem Denkmal gelesen haben. 1718 wurde die Peterskirche im Stil der Zeit ausgeschmückt, dabei der Barbara-Altar abgebrochen und der Stein aus dem Mittelschiff entfernt, um aber anderweitig aufgerichtet zu werden. (Vergl. Trautmann, Gleichen-Denkmal in Mitthlgn. d. Ver. f. d. Gesch. und Alterthumskunde von Erfurt 1866, Heft 2, S. 45.) Bei dieser Gelegenheit mag die Bemalung des Steins unter Anlehnung an die alten Farben aufgefrischt worden sein. Als 1813 bei dem Bombardement der Citadelle die Peterskirche abbrannte, wurde der Stein in den Dom geschafft und dort aufgestellt. Die auf dem Petersberg sonst noch vorhandenen Grabplatten — etwa 150 an der Zahl — wurden barbarischer Weise vom Militär-Fiskus zu Nutzbauten verwendet. Die Ausnahmebehandlung des Denkmals verdankt der Stein nur der sich an ihn knüpfenden Legende vom «zweibeweibten Grafen». Trotz der mannigfachen Geschicke hat sich das stattliche Werk, 2,70 m hoch, 1,87 m breit und an dem vorspringenden Rand gar 0,70 m dick, verhältnismässig trefflich erhalten.

Etwas überlebensgross gebildet, stehen der Graf und seine Gemahlinnen auf je einer einfach gebildeten ausgekragten Console. Obwohl am Contur nicht unterschnitten, heben sich die Figuren in kräftiger Modellierung und markanten Umrisslinien vom blaugrauen Untergrund ab. Der Graf, eine höchst stattliche Erscheinung, überragt seine Gattinnen fast um Haupteslänge. Er steht mit zu

kurz geratenen, mit Schnabelschuhen bekleideten Füssen, stramm und fest da. Der Blick ist geradeaus gerichtet. Die Linke hält das mächtige, in schwarzer Scheide steckende, mit gelben Riemen umwickelte Schwert und den mit dem Wappentier, dem roten, schreitenden, gelöwten Leoparden geschmückten Schild. Die Rechte fasst, am Körper schlaff herabhängend, lässig den Saum des von der rechten Schulter hinabgeglittenen kräftig ziegelroten Mantels. In mächtiger Fülle umwallt das hellblonde Haar des Grafen Haupt, auf der einen Seite wie vom Winde leicht bewegt. Auf der linken Schulter ruht der mit grauweissem Pelz verbrämte lange Purpurmantel. Der dunkelrote togaartige Leibrock, auf der Brust mit einem mächtigen Kleinod, an Hals- und Aermelausschnitten wie auch den Säumen mit Goldborte geschmückt, ist durch einen breiten Metallgürtel zusammengefasst und fällt bis zu den Knöcheln hinab.

Die erste Gemahlin des Grafen, wenn überhaupt aus der volleren Modellierung des Gesichts der Schluss auf vorgerückteres Alter gestattet ist, steht links (vom Beschauer) zur Seite des Grafen. Sie fasst mit der Linken straff den blauen Mantel zusammen, der in schweren symmetrisch gegliederten Falten den Unterkörper umhüllt. Die Rechte hält ein mit Beschlägen geschmücktes Gebetbuch. Der Rock ist von dunkler Farbe mit blaugrünen Flecken und hellgeblümtem Muster, anscheinend von moderner Uebermalung herrührend. Die Brust ziert ein Kleinod in Wappenform; die Mantelschlinge hängt ungeschickt und eckig herunter. Der Mantel hat die üblichen Pelzaufschläge (Tettau spricht von Fransen!); den leicht zur Seite geneigten Kopf deckt, ebenso wie bei der gegenüberstehenden jüngeren Gattin, eine wie ein «Schnapel» geformte Mütze mit Kinnbinde.

Dass die eine Mütze von einem Kronreif mit aufgemalten Edelsteinen umfangen ist, gab jahrhundertelang Veranlassung, in der zweiten, etwas zarter gebildeten, die Augen zu Boden schlagenden Gattin «Melechsala», die sagenhafte maurische Prinzessin zu erkennen. Mit der Rechten fasst sie die Schlinge des hellroten Mantels, mit der andern Hand den linken Mantelsaum; der rechte hängt, den Contur der Gestalt begleitend, frei hinab.

In der Modellierung der Figuren zeigt sich auffallende Knappheit und Straffheit, fast sogar ein Verzichten auf vollere Formen. Beachtenswert scheint der Versuch, die Gesichter, wenn nicht porträtähnlich zu gestalten, so doch verschiedenartig zu charakterisieren. Aus der vollen Bildung des Kinnes und der Backen kann man bei dem Grafen auf ein vorgerückteres Alter schliessen. Im übrigen besagt das bartlose Gesicht mit dem Ansatz einer kühnen Hakennase durch den ein wenig blöden, aber wohlwollend freundlichen Zug um den Mund herzlich wenig. Eigentümlich ist eine von den Nasenflügeln zum Kinn sich herabziehende, halbmondförmige Furche, die, nach den Backen zu weich verlaufend, dem Untergesicht etwas schlaffes, weichliches giebt. Die rechte Backenpartie ist flacher modelliert als die linke; entweder hatte der Graf ein unregelmässig gebildetes Gesicht, oder aber, was wahrscheinlicher ist, hatte sich der Steinmetz «verhauen». Der Hals ist kräftig und muskulös; die Kopfnicken sind ebenso wie der vortretende Kehlkopf angegeben. Hier macht sich eine auffallende Aehnlichkeit mit der Halsmodellierung des Grafen Wiprecht von Groitzsch, † 1124 zu Pegau, geltend, einem Werk, welches laut den Untersuchungen Adolph Goldschmidts (Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen, XXI, Heft 4, 1239) etwa in der Zeit von 1220—1230 entstanden ist. Zu irgend welcher sicheren Datierung giebt dies aber keinen Anlass, da diese Art der Hals-Modellierung in typischer Behandlung noch fast bis in die Mitte des 14. Jahrhunderts hinein vorkommt.

Bei dem Grafen wie seinen Gattinnen quellen die schematisch gebildeten, von scharf gezeichneten Lidrändern umzogenen Augen durch überstarke Betonung der Augendeckel bei mässiger Angabe der Brauen und des Unterstirnrandes vor. Die breit ausladenden Nasenflügel sind kräftig unterschnitten, die Lippen und das Kinn voll gebildet. So tritt das Streben nach möglichst genauer Wiedergabe der Gesichts-Einzelheiten deutlich zu Tage, eine Erscheinung übrigens, die anscheinend jeder noch mit dem Formalen ringenden Kunst, wie z. B. der archaisch-griechischen, eigen ist. Wie dort in den meisten Fällen, sind auch hier die

einzelnen Teile der Gesichter ziemlich unvermittelt neben einander gestellt. Jedoch hat der Künstler bei allen Personen die Ohren vergessen. Auch die Missproportionierung des rechten Armes des Grafen und die verrenkte Arm- bezw. Handhaltung der «Melechsala» sind auffällige Fehler, von den viel zu schmalen Körpern der drei Figuren selbst zu schweigen.

Die Bewegungsmotive sind sehr einfach und schlicht. Eng liegen die Arme am Körper an, was nicht allein durch den nur schmalen zur Verfügung stehenden Raum bedingt scheint, sondern auch durch technisches Ungeschick. Und doch hat der Künstler versucht, jeder einzelnen Figur eine kennzeichnende Haltung und künstlerische Belebung zu geben. Hierbei spielen die Beine oder der Leib noch keine Rolle; nur die Arme sind dazu verwendet, obwohl die Funktionen der Gelenke noch nicht recht verstanden sind. Wie aus festem Schlaf heraus scheinen sich die Figuren zu einer Bethätigung ihres Seins aufgerafft zu haben. An den Stein gebannt, starren sie schlaftrunken und verwundert hinein in eine fremde Welt, nicht wagend durch eine laute Bewegung die Ruhe des Gotteshauses zu stören.

Gewiss ist dieser Eindruck nicht vom Künstler beabsichtigt gewesen, im Gegenteil versuchte er durch Variierung der Gewandung die Figuren von einander zu differenzieren und einen Parallelismus des Conturs zu vermeiden. So offen liegen diese rein äusserlichen Versuche zu Tage, dass man ihnen die Schuld an mancher Ungeschicklichkeit der Armbethätigung geben muss. Dass aber trotz dieser Verschiedenheiten des Conturs immer auf Symmetrie geachtet wurde, beweist das fast unmerkliche, aber bewusst gebrachte Ansteigen der weiblichen Kopfbedeckungen nach dem Kopfe des Grafen hin. Es spricht sich hierin ein geradezu architektonisches Empfinden des Künstlers aus.

Wichtig für dessen Beurteilung erscheint auch der Versuch, die dargestellten Personen in psychischen Beziehungen zu einander zu setzen. Beide Frauen wenden, auch wenn die eine die Augen nach vorn, die andere gen Boden richtet, fast unmerklich ihre Häupter dem des Gatten zu; trotz der starren Beinstellung ist in der Schulterhöhe ein leises Anlehnen nach dem Grafen zu unver-

kennbar. Nicht jede der Personen soll eine Einzelexistenz führen, wie es sonst meist auf Grabdenkmälern der Fall ist, sondern über das Grab hinaus sollen die engen Bande angedeutet werden, die einst die Lebenden untereinander verknüpften. Somit blicken wir hier in schüchterne Versuche, dem starren Stein und ernsten Gegenstand der Darstellung Leben und Empfinden einzuhauchen. Und dies giebt dem Monument seinen besonderen Reiz, bietet es doch Gelegenheit, hineinzuschauen in eine Künstlerseele, die tastend und suchend sich abmüht, trotz technischen Unvermögens, eine durch Anmut der Stellung und mannigfaltige Bewegungsbethätigung geadelte Darstellung zu geben. Ein grosses Wollen und begrenztes Können kämpfen in dem Werk miteinander.

Das Monument mit seinen Schwächen ist aber nur ein Beispiel für das Suchen einer nach künstlerischem Ausdruck strebenden, noch auf unfreier, primitiver Stufe stehenden Kunstübung. Zu deren charakteristischen Erscheinungen darf im Allgemeinen das Innehalten der Frontalität gerechnet werden. Das «Gesetz der Frontalität», zuerst von Julius Lange (Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst, Strassburg 1899) formuliert, ist hier streng innegehalten. Alle Figuren lassen sich durch eine Mittelachse in zwei einander völlig ponderierende Teile zerlegen. Die kleinen Achsenverschiebungen infolge der fast unmerklichen seitlichen Abweichungen der Frauenköpfe können den Eindruck des völlig frontal gedachten und ausgeführten Werkes nicht stören.

Diese Frontalität ist an sich mit der Darstellung eines Gestorbenen sehr wohl vereinbar, ja sie scheint sogar, wenn die betr. Figur als liegend dargestellt werden sollte, nur geboten. Dass aber andererseits die Kunst des 13. und 14. Jahrhunderts das Liegen der Figuren mit Standmotiv oder gar Bethätigung der Extremitäten ganz unbefangen vereinte, dass sie also die eigentlich unvereinbaren Funktionen des Knochengerüstes nicht störend empfand, ist eine nicht zu bestreitende Thatsache. Gerade die ältesten Grabdenkmäler sind zum Liegen bestimmt, was eigentlich ein Segnen oder das Halten der Abzeichen der Würde verboten hätte. So z. B. die Grabfigur Rudolfs von Schwaben

(† 1080) in Merseburg, die des Bischofs Friedrich von Wettin († 1152) zu Magdeburg, die des Bischofs Wichmann oder Ludolf ebendort. (Letztere Benennungen geschehen in Anlehnung an die von Adolf Goldschmidt gegebenen neuen Gesichtspunkte; Preuss. Mus. Jahrbuch XXI.) Als weitere Beispiele seien erwähnt die der Quedlinburger Aebtissinnen Adelheid I., Beatrix und Adelheid II., letztere drei sämtlich um 1130 entstanden. Während aber das Denkmal König Rudolfs ganz frontal durchgeführt ist, auch die Beinstellung einer als liegend gedachten Figur entspricht, zeigen die Monumente der Quedlinburger Aebtissinnen und des Bischofs Friedrich von Wettin schon leichte Abweichungen von der Frontalität. In ihrem Standmotiv ist die Platte der Aebtissin Adelheid I. (Preuss. Mus. Jahrbuch 1900, S. 226) bereits ganz belebt. Der rechte Fuss ist vorgesetzt, der rechte Arm segnend erhoben, der Kopf seitlich aus der Körperachse herausgewendet.

Diese Belebung in einem Anfangsstadium der Plastik wäre sehr auffällig und würde eigentlich dem logischen Entwickelungsgang von der starren Frontalität zu grösserer Beweglichkeit und Befreiung der Figuren widersprechen, wenn nicht gerade letzteres Werk so deutlich den Einfluss der byzantinischen Elfenbeinkunst zeigte, dass es nur wie die vergrösserte Umsetzung einer aus einem Relief entlehnten Figur erscheint. Gerade die byzantinische und die an dieses Vorbild anknüpfende deutsche Kleinkunst ist es in diesem Fall, die als fast verwehter Nachklang antiker Kunst nun durch neue Bewegungsmotive der in der Entwickelung begriffenen deutschen Plastik die Wege bahnte. Nur als durch Vorbilder einer andern Technik beeinflusst, sind diese frühen Abweichungen von der Frontalität zu erklären. Denn später, als die sächsische Plastik des 13. Jahrhunderts sich zu glänzender Blüte (Grabdenkmäler zu Braunschweig und Wechselburg etc.) erhob, d. h. als man die Vorbilder entbehren konnte, kehrte man wieder zu voller Frontalität zurück, nun aber diese ganz bewusst als künstlerisches Ausdrucksmittel zur Steigerung monumental feierlicher Wirkung benutzend.

Die Bildung von auf Tumben ruhenden Figuren, denn nur

um solche handelt es sich im 13. Jahrhundert, begünstigte freilich die Verwendung der Frontalität als der selbstverständlichsten Darstellungsform einer aufgebahrten Figur. Das Denkmal Heinrichs des Löwen zu Braunschweig ist als glücklichste künstlerische Lösung dieser Art zu betrachten. Die Figur ist liegend dargestellt; die Console zu Füssen dient nur dazu, die unschöne Untersicht unter die Sohlen zu verdecken. Auch wenn Heinrich sein Schwert fasst, so erfordert das doch keine eigentliche Armbethätigung, da das Schwert mit seiner oberen Spitze auf der Untergrundplatte ruht. Dadurch ist das eigentliche Festhalten des Schwertes in aesthetisch durchaus befriedigender Weise umgewandelt in eine nur scheinbare Handbethätigung.

Das Gesetz der Frontalität in dem Sinne auf die deutsche Kunst auszudehnen, wie es bei der griechischen möglich ist, geht freilich nur bedingt. Deshalb darf der Begriff der Frontalität nicht so streng gefasst werden, wie etwa bei a priori durch äussere Einflüsse unberührt gebliebenen Kunstübungen, die gezwungen waren, aus eigener Kraft das Problem der Darstellung des Menschen zu lösen.

Der Prozess des Durchringens von strenger, starrer, frontaler Bewegungslosigkeit zur Belebung und Steigerung des Persönlichen scheint in der Grabplastik mit dem Beginn des 14. Jahrhunderts einzusetzen. Von da ab ist, wie sich des Weiteren noch ergeben wird, ein bewusstes Ringen und Experimentieren nach Befreiung von der Frontalität zu verfolgen, nicht immer zu Gunsten künstlerisch befriedigender Wirkung. Immerhin scheint es angebracht, den seither über dem künstlerischen Inhalt nicht genügend beachteten Erscheinungen rein formaler Art, auch wenn sich deren Entwickelung nicht so absolut folgerichtig in der Praxis vollzieht, wie es in der Theorie möglich ist, mehr zu würdigen, als es seither der Fall war.

Dem Grabdenkmal des Grafen Gleichen verwandt ist das des

Walter von Glizberg

in der Schottenkirche zu Erfurt. (Abb. 1). Das Kloster der Schottenmönche ist eine der ältesten kirchlichen Gründungen

(angeblich 1036) zu Erfurt. Die Kirche wurde im 12. Jahrhundert erbaut und 1198 erteilte ihr Kaiser Otto IV. Privilegien. Mannigfache Umbauten gestatten heute nicht mehr festzustellen, wo das Grabdenkmal des Glizberg ursprünglich lag. Da aber die Inschrift den Verstorbenen als «fundator» nennt, ist eine bevorzugte Stelle, etwa im Mittelschiff, anzunehmen, dagegen vermutlich nicht eine Tumba, zu der der kastenähnliche Inschriftrand nicht stimmen würde. Auf diesem steht in gothischen Majuskeln, durchsetzt von zahlreichen Antiqua-Capitalen:



Abb. 1. Walter von Glizberg, Erfurt, Schottenkirche.

+ hic . iacet . waltervs . de . glizbergc . filivs . marssalci . de . kallentin . fvndator . istivs . eclesie . et . vxor . eivs . hedevic . filia . marchionis . de . fobvrg.

Auf Grund dieser Inschrift und der Annahme, dass 1036 in der That das Gründungsjahr des Klosters gewesen sei, ist lange Zeit hindurch (vergl. Tettau 141) die Skulptur als ältestes Grabmonument in Erfurt mit Unrecht betrachtet worden.

Der Stein misst 2,12 : 1,18 m; die Figuren sind in voller Lebensgrösse gebildet. In feierlicher Starrheit ruhen die Füsse auf dem an der Fussleiste schräg, an den übrigen Seiten im rechten Winkel um 11 cm vorspringenden Inschriftrand. Glizberg, unbedeckten Hauptes, mit wallenden, steif stilisierten Locken, hält mit der Linken Schwert, Schild und die Säume des von den

Schultern straff herabfallenden Mantels; die Rechte fasst über der Brust die Schlingen des Mantels zusammen. Unter dem Mantel trägt er den enganliegenden togaähnlichen Leibrock mit einem Gürtel. Der Halsausschnitt ist —-förmig und kehrt z. B. wieder beim Grabdenkmal des Grafen Ulrich mit dem Daumen († 1265) in der Stiftskirche zu Stuttgart, einem unbedingt vor 1321 entstandenen Werk. Gleiche Form des Ausschnitts haben die vorne stumpfen Schuhe Glizbergs.

Die Gattin zeigt genaue Wiederholung der Bewegungsmotive. Das Haupt ist bedeckt von einem kronenähnlichen Reif; die an den Schläfen vorquellenden gewellten Haare verschwinden unter dem auf die Schultern herabfallenden Kopftuch und der Kinnbinde. Die Linke fasst züchtig, aber in ungeschickter Haltung den weiten, wie beim Gatten auch hier mit Pelzaufschlägen versehenen Mantel zusammen. Darunter quillt das überlange, daher über den Füssen reiche Falten bildende Kleid hervor. Eine Rosette schmückt den Halsausschnitt des Kleides.

Die Körper sind im allgemeinen richtig proportioniert, abgesehen von den zu weich abfallenden Schulterlinien. Bemerkenswert scheint bei der Gräfin die wenn auch schwache, so doch vorhandene Herausmodellierung der Brüste. Störend wirken jedoch bei beiden Figuren die unbeholfene Parallelstellung der Beine und bei Glizberg selbst die zu kurz geratenen Füsse. Trotz starken Hochreliefs kleben die Figuren unfrei im Stein; der Eindruck wirklicher Körperlichkeit wird nicht erreicht, obwohl die Köpfe stärker aus dem Stein hervortreten, als z. B. bei dem Denkmal des Grafen Gleichen. Ueberall, wo der Körper als solcher erscheint, hat der Bildhauer Einzelformen zu gestalten nicht vermocht. Füsse und Arme sind ganz rund; ohne Angabe der Knöchel oder Gelenke sind die Finger wurstartig, die Hälse wie kegelförmig gedrechselt. Die Köpfe zeigen ein volles Oval. Unter hochgezogenen Augenbrauen treten die Augen nur ganz schwach, jedoch mit deutlicher Einritzung der Lider, des Augapfels und der Pupille vor; die Nasen sind abgeschlagen. Wie beim Grafen Gleichen ziehen von der Nase bis zu dem stark vorspringenden, wohlgerundeten Kinn tiefe, halbmondförmige Falten, die vereint

mit den viel zu kleinen zusammengekniffenen Mündern den Gesichtern den Ausdruck des Lächelns geben.

Merkwürdig kontrastiert mit der Rundlichkeit der Einzelformen die scharfe, gratige Formengebung der kleinlich behandelten Gewandung. Wie in der Körperstellung und der Armhaltung des Ehepaares ein fast ängstlicher Parallelismus waltet, so auch in dem des Faltenwurfs. Es ist auf Symmetrie und gleichmässige Verteilung des Stoffes stärkstes Gewicht gelegt. Rein technisch steht der Meister viel selbständiger und freier da als der des Gleichen-Denkmals in der Art der Unterschneidungen, bezw. der mehr vom Stein sich loslösenden oberen Extremitäten. Beim Vergleich mit dem obigen Werk ergeben sich also einerseits Fortschritte, anderseits direkte Rückschritte. Während das Gleichen-Denkmal Streben nach Leben und Befreiung trotz einzelner verunglückter Formen zeigt und eine Individualisierung der Köpfe versucht, so ist hier darauf völlig verzichtet. Die Züge des Ehepaars unterscheiden sich absolut nicht von einander. Würde man, das rein Künstlerische betrachtend, die Entstehung der Denkmale festzusetzen haben, so müsste man das Denkmal des Glizberg als das früher entstandene annehmen müssen. Aber dem widerspricht u. a. das stilisierte Haar Glizbergs, der «gotische Art oder Unart» verratende lächelnde Ausdruck des Mundes, die Anwendung des Kopftuchs statt des Schnapels und schliesslich die bereits betonte grössere technische Freiheit.

Diese Widersprüche sind nur zu erklären durch die Annahme einer sehr unbeholfenen Künstler- oder richtiger Steinmetzenhand. Laut Tettau (S. 145) wird Walter von Glizberg urkundlich erst 1280 genannt; er hat sich anscheinend um den Neubau des der romanischen Kirche angegliederten frühgotischen Chores verdient gemacht und die Inschrift rühmt ihn nur mit gewisser Uebertreibung als fundator ecclesie. Auffallend ist freilich das Fehlen der Jahreszahl, doch giebt der Beginn der Inschrift: «Hic jacet» einen Anhalt zur Datierung, indem sich der gleiche Wortlaut bei der Grabplatte der Adelheid von Amera in der Augustinerkirche zu Erfurt, durch das Todesjahr 1298 datiert, vorfindet. (Vergl. auch Abschnitt 7: Inschriften!) Vor deren Betrachtung sei hervorge-

hoben, dass der Stein Glizbergs sicherlich polychrom war, worauf die flache Modellierung der Augen, die kaum angedeuteten Gewandsäume an Hals und Händen, vielleicht auch der flaue Contur, hindeuten. Farbspuren sind jedoch nicht mehr auf dem übertünchten Monument, das auch durch rohe Verschmierung eines Sprunges gelitten hat, festzustellen. Somit ist es schwer, sich den Eindruck, den es einst durch seine wenn auch unbeholfene Feierlichkeit und Würde gemacht haben muss, zu reconstruieren.

Nach dem vielversprechenden Anfang, den das Gleichen-Denkmal bot, bedeutet das Denkmal Glizbergs einen Rückschritt, für den ein weiteres nah verwandtes Werk, das des Ratsherrn und Bürgermeisters Heyno Junge im Dom zu Nordhausen, einen weiteren Beleg bietet. Trotz des Todesdatums 1330 zeigt sich die gleiche Starrheit und Gebundenheit der Stellung und Armbethätigung. Erhöht wird die Verwandtschaft durch die völlig gleiche Gesichtsmodellierung, die sogar die Annahme der gleichen Künstlerhand nahelegt. Das frühgotische Lächeln, ursprünglich ein künstlerisches Ausdrucksmittel, ist hier wie dort — welch' seltsame Wandlung! — durch die übertriebene Vertiefung der Mundwinkel zu einer halbmondförmigen Furche gesteigert zur Grimasse. Jedenfalls beweist die Vergleichung, dass die Denkmäler sich zeitlich nahe stehen müssen, wodurch die Entstehung des Glizberg-Monuments in die ersten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts zu verlegen gestattet erscheint.

Zeitlich geht voran als älteste der in Erfurt erhaltenen Linearzeichnungen die Grabplatte der

Adelheid von Amera

in der Augustinerkirche. Das 2,13 : 1,08 messende Werk (Abb. 2) liegt dicht vor dem Altar, welchem Umstand es wohl seine Unversehrtheit zu verdanken hat; es gehört zu den «gravierten» Platten, wie man diese mit schwarzer Paste ausgefüllten Linearzeichnungen wohl genannt hat. Diese Technik ist bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts in Erfurt gern geübt worden, um dann vom Flachrelief mehr und mehr verdrängt zu werden. Jedoch kommen noch im 16. Jahrhundert einzelne, wenn auch völlig wertlose Denkmale

dieser Art vor, jedoch nur in der Art, dass die Linearzeichnung benutzt wird zur Gliederung der im flachen Relief gehaltenen Dutzendware.

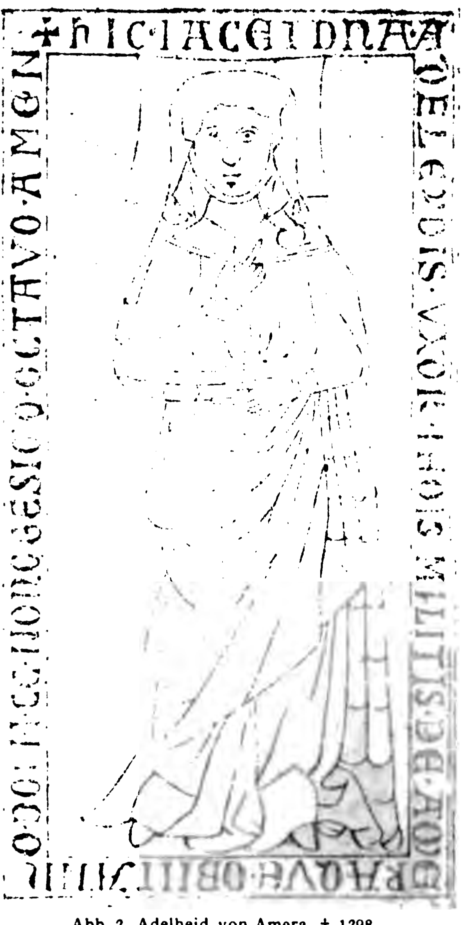


Abb. 2. Adelheid von Amera, † 1298.
Erfurt, Augustinerkirche.

Die Umschrift des Steins lautet in Majuskel:

+ hic . iacet . dna . adeleydis . vxor . ihois . militis . de . amera . que . obiit . anno . dni . m . cc.nonogesimo . octavo . amen.

Die gravierten Linien bieten das Bild einer auf einem Kissen ruhenden Frau von ehrwürdiger Erscheinung dar. Der Kopf der Matrone ist in ein weites, bis auf die Schultern fallendes Tuch mit Kinnband gehüllt. Der innen pelzgefütterte Mantel wird über der Brust zusammengehalten durch eine Schlinge, an welche die rechte Hand fasst. Die Linke hält und zieht zugleich den rechten Saum des Mantels nach links, diesen dadurch zu schönen, nach rechts unten flutenden Falten zwingend. Die Fussspitzen schauen am unteren Saum des Mantels hervor. Die Körperproportionen sind richtig, vielleicht etwas kurz, wiedergegeben.

Das Gesicht zeigt ziemlich allgemeine und unpersönliche Züge in einfachster, durch die schlichte Technik bedingter Zeich-

nung. Doch ist der Gesichtsausdruck freundlich. Durch das weite bauschige Kopftuch erscheint der Kopf etwas zu gross. Er ruht auf einem Kissen, wodurch die Absicht deutlich ausgedrückt ist, eine liegende Figur darzustellen. Bei dem Denkmal des Gleichen und Glizberg fehlen die Kissen, obwohl der Stein des Gleichen zweifellos auch gelegen hat. Ergab sich dort somit der Widerspruch des Liegens mit dem Stehen auf den Consolen, so hier der des Liegens mit einer Schrittstellung, Widersprüche, die, wie bereits betont, nie als solche empfunden worden sein müssen.

Das Denkmal ist das erste, bei dem eine Schrittstellung zu erkennen ist. Nicht mehr bilden die Beine leblose Parallelen, sondern sind von ihrer Starrheit befreit und beginnen damit eine wichtige Rolle für den Gesamteindruck zu spielen. Unter dem fliessenden, schöngezeichneten Faltenwurf tritt das linke Bein als Standbein hervor, während das rechte in leichter, seitlicher Bewegung die Funktion des Spielbeins übernimmt. Die dadurch bedingten Verschiebungen des Knochenbaues sind jedoch noch nicht beobachtet, was die scharf betonte Wagerechte der Gürtellinie beweist.

Die Bethätigung der Arme bringt noch kein neues Motiv, doch beginnen die seither starr oder wenigstens ängstlich am Körper anliegenden Arme freier zu werden und zu einer zeichnerisch wirksamen Ueberschneidung des Oberkörpers beizutragen. Das Freiwerden von der seitherigen Gebundenheit beweist auch die Gewandverteilung, hier bedingt durch das Herüberziehen des Mantelsaumes. Unbekümmert um symmetrische Anordnung lässt der Künstler nun den Mantel auf der einen Seite ganz glatt hinuntersinken, wobei er noch Einblick in die Pelzfütterung gestattet. Im bewussten Gegensatz zu den langen Senkrechten löst er die Wagerechten am Gürtel ganz allmälig auf in Schrägen, die nach dem rechten Fuss hinstreben. Dadurch wird einerseits eine reiche Linienführung möglich, anderseits wird der Contur der rechten Seite stark bewegt, dadurch ein Gegengewicht gegen den linken Contur bietend.

Der Künstler des Werkes, und von einem wirklichen Künstler

darf man getrost, trotz der primitiven Technik sprechen, arbeitet mit Mitteln, die der Malerei näher stehen als der Plastik. Die Vorzeichnung mag schliesslich auch von einem Maler herrühren und zwar einem sehr geschickten; man beachte z. B. die etwa in Kniehöhe rechts durch den Mantelzipfel bewirkte Ueberschneidung der Senkrechten und die klargegliederte Faltengebung des wallenden Gewandsaumes!

Woher die künstlerische Freiheit des Denkmals stammt, wäre durch seine Technik allein nicht zu erklären, auch wenn bei geringerem technischen Können eine Linearzeichnung immer leichter zu einer gewissen Vollendung gelangen wird, als eine Freifigur oder ein Relief. Hier aber liegt das Vorbild auf der Hand; es ist eine der Naumburger Stifterfiguren, an die sich die Zeichnung in freier Weiterbildung anlehnt. Aber die Verwandtschaft mit jener ist selbst sogar bei den handwerklichen Arbeiten des Gleichen- und Glizberg-Denkmals gegeben, so unberechtigt es an sich zuerst scheint, jene stolzen Werke einer hochentwickelten Kunst mit den dürftigen Versuchen einfacher Steinmetzen in Verbindung zu setzen. Es ist nicht zu leugnen, dass das Denkmal des Gleichen wie eine primitive Vorstufe zu den Werken in Naumburg aussieht. An diesen war auch eine befangenere Künstlerhand thätig, der die Figuren des Sizzo, Dietmar und Gimo zugeschrieben werden können. Bei ihnen, wie auch bei den landgräflichen Ehepaaren kommen noch hie und da Härten in den Gelenken, Verzeichnungen und zu kurze obere Extremitäten vor. Hier wie dort finden sich die gleichen Bewegungs- bezw. Bethätigungsmotive der Arme, nur dass sie in Naumburg zu hoher künstlerischer Vollendung ausgebildet und variiert sind. Freilich handelt es sich auch hier um frei gearbeitete Rundfiguren, was von vornherein grössere technische Freiheit und Sicherheit erforderte, auch findet sich hier der Bohrer verwendet, was in Erfurt nicht der Fall ist. Man müsste also, wollte man das Monument des Grafen Gleichen als eine Art Vorstufe zu den Naumburger Werken hinstellen, doch eine erstaunliche Steigerung des Könnens und des künstlerischen Empfindens annehmen.

Diese Priorität liesse sich allenfalls verfechten, wenn in dem Denkmal des Gleichen etwa Graf Lamprecht II († 1227) dargestellt wäre. Das scheint aber nicht der Fall zu sein und überdies widersprechen dem in Erfurt erhaltene Skulpturen, welche jenen am Eingang des Lettners im Westchor zu Naumburg sehr nahe stehen. Es handelt sich um einen Christus am Kreuz, flankiert von Maria und Johannes, die etwas verkleinert und verroht, im übrigen getreu die Komposition von Naumburg wiederholen (abgeb. bei Gurlitt, Tafel 6). Diese Figuren sind bei dem Bau des kühn erfundenen und architektonisch überaus reizvollen hochgotischen Nordportals, welches man dem alten romanischen Querschiff angliederte, in ein Tympanon eingemauert worden. Bode (S. 98) hat ihre Beziehung zu Naumburg nicht erwähnt, dagegen hervorgehoben, dass sie «bei handwerksmässiger Ausführung durch die dramatische Wirkung von gewissem Interesse» seien. Genug, dass Erfurter Plastiker die Naumburger Lettner-Skulpturen, welche erst nach den Stifterfiguren (1250—70) entstanden, gekannt und als Vorbild benutzt haben. Das Denkmal des Grafen Gleichen als Vorstufe zu Naumburg anzunehmen, geht also aus diesem Grunde nicht wohl an, eher wäre ein umgekehrtes Verhältnis anzunehmen, umsomehr als die Denkmale des Gleichen und Glizberg in Kleidung und Bewegungsmotiven sogar noch an die Braunschweiger, Wechselburger und Pegauer Grabdenkmale erinnern, deren Entstehung neuerdings durch Hasak tendenziös zu früh datiert wurde.

Aus dem einheitlichen Zug, der den trefflichen Grabfiguren der hohen sächsischen Kunst sowohl wie den Naumburger Stiftern und schliesslich auch selbst den mässigen Erfurter Werken eigen ist, ergiebt sich also nur bedingt ein Anhalt zur Datierung. Dafür ist kennzeichnend das leider sehr zerstörte und dringend besserer Beaufsichtigung bedürftige Grabmonument eines Ritters im Kreuzgang des Domes zu Merseburg (Puttrich, Merseburg Bl. 8), anscheinend ein vermittelndes Glied zwischen den Wechselburger und Naumburger Werken. Es zeigt der ersteren Gewandbehandlung, wenn auch in gewisser Vereinfachung, und der letzteren Gesichtsbildung. Der Naumburger Stifter energisches Ge-

sicht mit rundem Kinn, starken, fast slavischen Backen- und breitaus ladenden Stirnknochen, fast mürrisch herbem Zug um den vollen Mund zeigt sich auch hier. Auffallend ist an dem Merseburger Denkmal auch die volle, runde Bildung der Einzelformen des Körpers, eine Erscheinung, die lebhaft an das Monument des Glizberg erinnert. Und doch liegt mindestens ein halbes Jahrhundert zwischen diesen Werken! Woher also die Verwandtschaft?

Die Erklärung ist nur zu finden im Vorhandensein gewisser allgemeingültiger Züge.

Die Erfurter Denkmale finden Analoga bis fast in die Mitte des 14. Jahrhunderts hinein an Grabfiguren aus anderen Gegenden Deutschlands. Hervorgehoben sei da das Denkmal des Stadtkämmerers de Turri († 1264) im Kreuzgang des Doms zu Mainz, ein Werk, interessant durch das Vorkommen eines Drachen zu Füssen des Verstorbenen. Bode (S. 72) zählt die Denkmale des Grafen Heinrich des Älteren († 1258) zu Altenburg a. d. Lahn, die des Grafen Heinrich III. von Sayn († 1246) zu Sayn und des Pfalzgrafen Heinrich III. zu Laach († 1095) auf, abgebildet bei Aus'm Weerth, Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Diese Monumente, denen sich ausser anderen Werken noch die aus der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts stammenden Stuck-Grabfiguren der Fürstinnen Hildeswit und Walburgis im Kloster Heiningen (abgeb. in mittelalt. Baudenkm. Niedersachsens, S. 249) anreihen lassen, Werke, die in den Bewegungsmotiven genaue Wiederholungen der auf dem Gleichendenkmal vorkommenden darbieten, sind unter sich in Auffassung, Bethätigung der Extremitäten, Kleidung so nahe verwandt, dass eine erstaunlich gleichartige und einseitige Entwickelung der Grabplastik im 13. und weiter am Beginn des 14. Jahrhunderts auf der Hand liegt. Wie lange noch der gebundene Typ des 13. Jahrhunderts nachlebt, beweisen im Bereich dieser Studie die noch zu besprechenden Monumente des Landgrafen Friedrichs des Gebissenen zu Reinhardsbrunn († 1324), sowie ebendort eine Anzahl von Landgrafen-Denkmälern,

weiter noch der Grabstein des Grafen Friedrich von Orlamünde zu Oberweimar († 1365).

Diese Aehnlichkeit der Denkmale unter sich hat bereits Lübke in seiner Geschichte der Plastik (S. 408) hervorgehoben und dabei das edle, den Werken des 13. Jahrhunderts eigene Gepräge, die typische Allgemeinheit der Gesichtszüge und die «ernste Ruhe der Haltung» betont. Gerade letzterer Punkt bedarf jedoch einer berichtigenden Ergänzung. Bei den Werken in Wechselburg und Braunschweig zu höchster künstlerischer Wirkung bewusst gesteigert, trifft die «ernste Ruhe der Haltung» auf die übrige Grabplastik nur insofern zu, als sie im Grunde nur beruht auf dem ganz geringen und kaum variierten Bestand der zur Verfügung stehenden Bewegungsmotive, der erst im 14. Jahrhundert bereichert wird, im 13. Jahrhundert aber den Denkmälern ihr typisches Gepräge, ihre Verwandtschaft untereinander verleiht.

Deshalb können auch nur bedingt und nur auf Grund der Nachbarschaft mit Naumburg und dadurch ermöglichter Kenntnis der dortigen Werke die seither angeführten Denkmale als Anhängsel der grossen sächsischen Kunst des 13. Jahrhunderts bezeichnet werden. Das Monument des Grafen Gleichen fällt dabei jedoch als ein sehr früher Beleg für den Versuch, Porträtköpfe zu bilden im Gegensatz zu der sonst typisierenden und idealisierenden sächsischen Kunst, schon aus dieser heraus. In ihm kündigt sich gleichsam wie ein Vorklang die das 14. Jahrhundert beherrschende neue Kunstrichtung an. Immerhin scheint die Kunst in Thüringen sich länger als sonst in Deutschland eine Widerstandskraft gegen die als Gefolge der Hochgotik sich fühlbar machende stärkere Betonung des Charakteristischen und Persönlichen in Körperbewegung wie Porträtauffassung bewahrt zu haben. Das zeigt sich in den

Denkmälern des thüringischen Landgrafenhauses zu Reinhardsbrunn.

Die Klosterkirche zu Reinhardsbrunn brannte 1292 ab. Bei dem Neubau wurden, wie man annahm, die Denkmäler «in An-

lehnung an die älteren Original-Grabsteine» neu geschaffen. Dem scheint aber die Thatsache zu widersprechen, dass die sichtlich in der gleichen Werkstatt entstandene Denkmälerreihe, umfassend Ludwig den Springer, † 1123, dessen Gattin Adelheid, † 1110, Ludwig I, † 1140, Ludwig den Eisernen, † 1172, Ludwig III., † 1190, Ludwig IV., † 1227 und Hermann II., † 1243, so verwandte Auffassung und technische Durchführung zeigt, dass man unbedingt annehmen müsste, auch die ursprüngliche Denkmälerreihe sei von einer Hand geschaffen worden. Das aber scheint nicht gut denkbar. Viel wahrscheinlicher ist es, dass erst nach 1292 der Gedanke auftauchte, eine solche einheitliche Reihe von Denkmalen zu setzen. Wären ältere Originalgrabsteine als Vorbilder benutzt worden, so würden sich bei den Denkmälern ohne Zweifel entsprechend den weit von einander getrennten Todesdaten grosse Verschiedenheiten ergeben haben. Diese aber sind nicht vorhanden und auch die Trachten der Dargestellten sprechen gegen die Annahme einer solchen Nachbildung. Die Denkmäler sind nichts anders als ein weiteres Beispiel des durch die Stifterfiguren zu Naumburg, zu Meissen und Nordhausen belegten «Ahnenkults», wie man diese gewiss verständliche, selbstbewusste Art von Pietät, die sich selbst ehrt durch Ehrung der Ahnen, nennen mag.

Über die Reinhardsbrunner Skulpturen ist ihres historischen Interesses wegen viel geschrieben worden. Kunstgeschichtlich hat zuletzt Lehfeldt (Coburg-Gotha III, S. 20—25) sie behandelt. Er fasst sein Urteil dahin zusammen, dass sämtliche Steine oben angeführter Mitglieder des Landgrafenhauses, zu denen sich noch jener der 1191 † Jutta, Gattin Ludwigs des Eisernen, einer Schwester Barbarossas, gesellt, «zu Anfang des 14. Jahrhunderts gemacht worden sind» — «aus der Zeit um 1320». — «Das Denkmal Ludwigs des Eisernen ist wohl etwas später als die übrigen, um die Mitte des Jahrhunderts gearbeitet» etc. Letztere Datierung ist nicht anzufechten, wohl aber erstere, denn die Tracht der Dargestellten weist gleichfalls auf spätere Entstehung hin. Wichtiger aber scheint, dass Lehfeldt trotz der grossen Verwandtschaft der Werke unter sich nicht 2 verschiedene künstlerische

Auffassungen erkannt hat, die allein für die Datierung Anhalt geben können: eine altertümlich typisierende und eine jüngere charakterisierende Richtung. Darnach ergeben sich folgende Gruppenbildungen.

Zu den ersten gehören Ludwig der Springer, Ludwig III. und Ludwig IV. Ihnen ist eine gewisse idealisierende Durchführung der Köpfe und die gleiche flaue Bein- und Fussstellung gemeinsam. Sie wird liegend gedacht; der Körper ist in starrer Feierlichkeit ganz frontal durchgeführt. Einzelheiten, wie z. B. die Halsmuskulatur, zeigen die gleiche Durchführung. Die Inschriften sind in vertiefter Majuskel gehalten.

Die zweite jüngere Gruppe umfasst: Adelheid, Ludwig I., Hermann und Ludwig den Eisernen. Hier gewahrt man trotz der Kopfkissen deutliche Standstellung. Zu Füssen der Verstorbenen sind Tiere in lebendiger Bewegung angeordnet. Die Körper sind noch frontal, die Köpfe aber weniger typisch, wenn auch unter sich noch eng verwandt. Der Kopf Hermanns macht einen fast porträtartigen Eindruck. Die Majuskelinschrift hebt sich aus gerauhtem Untergrund hervor. (Den Gegensatz der beiden Auffassungen zeigt Tafel 2.)

Das Denkmal der Jutta hat als schlechte, handwerkliche Arbeit keinen Anspruch auf Beachtung, obwohl es laut L. «am meisten Anlehnung an ältere, wohl vorhandene Skulptur verrät», ein Urteil, dem die Tracht und der spätgotische Baldachin zu Häupten der Fürstin widersprechen. Im übrigen ist es sehr gewagt, aus handwerklicher Unbeholfenheit auf höheres Alter schliessen zu wollen. Heideloff (Ornamentik des Mittelalters, Heft 8 und 9) hat die Entstehung gar um die Mitte des 15. Jahrhunderts angesetzt.

Wie erklärt sich nun das Vorhandensein zweier verschiedener Gruppen oder Richtungen? Die erste schliesst sich der Kunstübung des 13. Jahrhunderts noch an und verrät noch Nachklänge der sächsischen Kunst, obwohl sich deren Vorzüge nur noch in verflauhter Weise geltend machen. Der Künstler, als welcher der Mönch Nicolaus Postar gilt, hatte nicht die Kraft, sich auf der Höhe jener zu erhalten. Sollte man annehmen, dass er — an-

genommen, dass in der That Vorbilder noch vorhanden waren — der Nachbildung stark beschädigter typisierender Werke müde wurde und sich in der zweiten Gruppe mehr dem Geist seiner Zeit, d. h. dem Streben nach Individualisierung und Belebung der Grabfiguren, anschloss? So zog er das Motiv des Stehens auf Tieren in seinen Darstellungskreis, versuchte die Köpfe über die Typik hinaus ins Porträthafte zu steigern und die oberen Extremitäten durch Beschäftigung der Hände stärker zu beleben. Dies glückte am besten bei Ludwig I., der auf einem Drachen stehend, diesem die Lanzenspitze ins Maul stösst. In der Figur Ludwigs des Eisernen, dessen Panzerung eine Entstehung der Skulptur vor 1350 ausschliesst, würde man, weil die Figur durch gotische Ausbiegung stark bewegt ist, dann das letzte, am meisten dem Geist der Zeit sich anpassende Grabdenkmal erkennen können.

Der Uebergang von der künstlerischen Auffassung des Grabdenkmals im 13. Jahrhundert in die neue Auffassung des 14. verkörpert sich also in dieser Reihe von Denkmalen, die augenscheinlich, wenn nicht der gleichen Hand, so sicherlich der gleichen Werkstatt entstammen, in klarster Weise. Freilich giebt das heute Erhaltene, zum Teil ergänzt und überarbeitet, nicht mehr den einstigen Eindruck wieder, besonders auch sind die Gesichter nur mit Vorbehalt zur Beurteilung heranzuziehen. Trotzdem gestattet der verhältnismässig gut erhaltene Kopf Hermanns ein in der kleinen Kirche des einstigen Wilhelmitenklosters Heiligenstein bei Ruhla erhaltenes Grabdenkmal eines Ritters als engverwandtes Werk anzureihen.

Zum Teil stark verwittert und beschädigt, verschwindet es fast unter der dicken Kalktünche. Es stellt einen starkgelockten bartlosen Ritter dar, auf einem Kopfkissen ruhend. Der ärmellose Leibrock mit breiter, rosettenverzierter Borte fällt bis fast auf die Füsse, welch' letztere heute durch den erhöhten Fussboden verdeckt sind. Die Rechte hält in eckiger, winkliger Armhaltung das Schwert, die Linke den breiten Schild, beide genau in des Körpers Längsachse, ähnlich aber noch starrer als auf der Grab-

platte des 1327 † Friedrich von Salza-Langensalza (Abb. 9). Ein Mantel fehlt; der Faltenwurf des Leibrocks ist sehr schlicht und einfach. Des Ritters Ellbogen und Schildränder überschneiden etwas den durch die Randleiste gebildeten muldenartigen Rahmen. Die Majuskelinschrift, nach aussen gerichtet, ist nicht zu entziffern; zu erkennen ist nur die Zahl XXIIII., was sehr wahrscheinlich auf 1324 gedeutet werden kann.

Da der Ritter die gleiche breite Stirn, die schräggestellten Augen, breiten Nasenrücken und vorspringende slavisch anmutende Backenknochen hat wie der Landgraf Hermann zu Reinhardsbrunn, die Verwandtschaft trotz strengerer Linienführung in Auffassung und Steinbehandlung auffällig ist, der Stein in seiner Grösse den Reinhardsbrunner Werken entspricht, auch der gleiche, weiche Kalkstein (kein Seeberger Sandstein) des Hörsel-Gebiets verwendet ist, schliesslich Heiligenstein von Reinhardsbrunn nur wenige Kilometer entfernt ist, so kann gegen die Annahme des gleichen Meissels oder zum mindesten der gleichen Werkstatt nichts triftiges eingewendet werden.

Damit aber ist für die Datierung der Reinhardsbrunner Skulpturen ein wichtiger Terminus gewonnen, denn das Werk in Heiligenstein ist seinem herberen Charakter nach vor jenen entstanden. Mit Recht hat Lehfeldt (Sachs.-Weimar III, S. 88) hervorgehoben, dass es noch an die Blütezeit der sächsischen Schule erinnert. Aber Lehfeldt's Datierung «Anfang des 14. Jahrhunderts» lässt sich auf Grund der fragmentarisch erhaltenen Jahreszahl näher bestimmen. Der Stein mag gegen das Ende der 20er oder in den 30er Jahren entstanden sein; an ihn schliessen sich, wobei ein Spielraum von ein paar Jahrzehnten möglich bleibt, die Reinhardsbrunner Werke, deren stilistisch (nicht aber dem Datum nach!) letztes, Ludwigs des Eisernen Monument, nicht vor 1350 entstanden sein kann, wenn nicht gar in den 60er Jahren. Da aber die Steine alle unter sich engstens verwandt sind, so muss die ganze Reihe erst um die Mitte des Jahrhunderts begonnen worden sein. Diese Annahme stützt z. B. der Grabstein des 1382 † Erbauers der Marienkirche zu Mühlhausen, des Heinrich von Sam-

pach. Das übrigens recht schwache Werk entspricht in der Gewandanordnung und Behandlung noch etwa dem Denkmal Ludwigs IV., nur mit der Einschränkung, dass hier die Hände betend auf der Brust liegen und ein kleines Kirchenmodell zu Füssen der Figur angebracht ist.

Für diese Umdatierung in die 50er Jahre ist ausser den oben angeführten stilistischen Gründen massgebend eine nach Lotz' Vorgang (Kunsttopographie) auch von Lehfeldt irrtümlich als Epitaph bezeichnete Skulptur in der Reinhardsbrunner Kirche, ein Relief der Kreuzigung. Durch Inschrift ist es beglaubigt als von dem Mönch Nikolaus Postar gefertigt. Es ist eine beschädigte und restaurierte, zudem in der Auffassung flaue und temperamentlose Arbeit. Besonders fehlt in der Figur Mariä jede dramatische Belebung und jeder Ausdruck im Vergleich mit andern, etwa um die Mitte des Jahrhunderts entstandenen Werken, auf welche Zeit die Gewandbehandlung schliessen lässt. Die Inschrift lautet in Minuskel: erasmus postar monachus hic (oder hoc?) fecit. Es wäre auffallend, hätte Postar nur dieses einen unbedeutenden Werks wegen sich mit grossen Lettern verewigt. Er muss wohl geglaubt haben, Anrecht auf gewisse Beachtung beanspruchen zu können, wie es ihm eine Arbeit wie jene Denkmälerreihe gegeben hätte. Und in der That bestehen zwischen dieser und dem Relief der Kreuzigung in den Typen Beziehungen. Der Kopf Ludwigs des Springers erinnert an die des Reliefs besonders in der Behandlung der eng gekniffenen, an den Winkeln durch Grübchen vertieften Münder. Auch die flaue, wenig belebte Gewandbehandlung würde gut übereinstimmen. Puttrich, Heideloff, Lotz, Otte und Lehfeldt nahmen daher bereits Postar als Schöpfer der Denkmale an, gewiss mit hohem Grade von Wahrscheinlichkeit. Jedoch übersah man, dass, nach der Verwendung der Minuskel zu schliessen, eine Entstehung des Reliefs vor etwa 1350 ganz ausgeschlossen ist, was auch durch die Rüstung des auf der Kreuzigung vorkommenden römischen Hauptmanns (in dem wunderbarer Weise Lehfeldt den Verstorbenen, dem das «Epitaph» gewidmet sein sollte, erkannte) belegt wird. Damit ergiebt sich die Möglichkeit, die Entstehungszeit der Reinhards-

brunner Werke sogar bis in die 60er Jahre hineinzurücken. Es scheint, dass Postar anfangs mit Absicht den die altertümlichere Richtung vertretenden Denkmalen das Gepräge des 13. Jahrhunderts gegeben hat, um aber dann, von solchem Zwange sich befreiend, dem Geschmack der Zeit Rechnung zu tragen.

Erasmus Postar ist kein grosser Künstler gewesen; dass er seinen Namen verewigt hat, kann wie ein Hohn auf die Thatsache, dass uns der Meister der Naumburger Stifter unbekannt ist und wohl auch bleiben wird, erscheinen. Postars Hauptthätigkeit um die Mitte des Jahrhunderts in Reinhardsbrunn schliesst nicht aus, dass er auch anderweitig gearbeitet hat. Seine Autorschaft kommt z. B. bei einem kurz nach der Mitte des 14. Jahrhunderts entstandenen Epitaph in dem einstigen Dominikanerkloster zu Eisenach (jetzt Gymnasium) in Betracht. (Vergl. Abschnitt V.)

Wenn nicht Beziehungen so doch zeitliche Uebereinstimmung mit Postars Thätigkeit ergeben sich ferner bei dem Grabdenkmal des Grafen Friedrich von Orlamünde und seiner Gattin Elisabeth in der einstigen Cistercienser-Klosterkirche zu Oberweimar. (Abgeb. bei Lehfeldt, Sachsen-Weimar I, S. 291.) Der Graf starb 1365, trotz der vorgeschrittenen Zeit ist das Werk herb und ernst und beweist gerade wie die Reinhardsbrunner Skulpturen, dass neben der nach Charakteristik des Ausdrucks strebenden, bewegteren Richtung in der Grabskulptur, die in Abschnitt 4 und 5 zu besprechen sein wird, noch der alte gebundene Typ rein frontaler Art weiterlebt. Nur ein Zugeständnis an die neue Auffassung zeigt sich in den zum Beten aneinandergelegten Händen (auch bei der Landgräfin Adelheid-Reinhardsbrunn vorkommend) und der leichten Annäherung der Köpfe zueinander. Da die Gemahlin kleiner ist, hat sie zur Erreichung gleicher Kopfhöhe ein Postamentchen erhalten. Die breiten slavisch wirkenden Gesichter ähneln sehr dem des Landgrafen Hermann; sie sind spröd und ohne Liebreiz durchgeführt und einander sehr ähnlich. Die Augen stehen schräg, Mundwinkel und Nasenflügel verbindet eine Furche; ob durch Muskelzusammenziehungen über der Nasenwurzel vielleicht Todesstarre dargestellt werden sollte, sei dahingestellt. Das ziemlich rohe Denkmal ist das letzte, bei



dem man von einer Nachwirkung der Kunst des 13. Jahrhunderts noch etwas zu verspüren meint; durch die Wucht der überlebensgrossen Figuren wirkt es noch heute trotz zahlreicher Beschädigungen und störender Überweissung.

So klingt die hohe sächsische Kunst in handwerklicher Steinmetzenarbeit aus, der man ausser ihrem historischen oder kostumgeschichtlichen Interesse eigentlich nur den Wert zuerkennen kann, interessante Belege für die nur langsame Entwickelung des Formgefühls zu geben. Weiter aber können diese Arbeiten nur dazu dienen, jene unvergleichlichen Meisterwerke des 13. Jahrhunderts in um so hellerem Lichte erstrahlen zu lassen, als Werke eines für ihre Zeit geradezu beispiellos abgeklärten künstlerischen Empfindens. Und das umsomehr, als auch sie noch ganz im Bann ihrer Zeit und der wenigen ihr zu Gebote stehenden Darstellungsmöglichkeiten der Bewegung stehen.

II.

DIE GOTISCHE ARCHITEKTUR IM VERHÄLTNIS ZUR GRABPLASTIK.

Die gotische Architektur, in Thüringen erst um die Mitte des 13. Jahrhunderts eindringend, brachte hier, wie überall, neue Bedingungen für den plastischen Stil mit sich. Der Beginn ihres Einflusses zeigt sich bereits in der Goldenen Pforte zu Freiberg, wie auch in der Art, in der die Naumburger Stifterfiguren, zwar in wundervollstem Einklang, aber schliesslich doch mit bewusster Unterordnung unter die sie umgebende Architektur aufgestellt wurden. Etwa um 1250 begann in Erfurt der Bau der in ihrer einheitlichen geschlossenen Wirkung wie aus einem Guss entstandenen schönsten Bettelmönchkirchen auf deutschem Boden, der Prediger- und Barfüsserkirche, 1273 der Chorbau der Severikirche, 1349 der Um- bezw. Neubau des Domes. Und nun erst um die Mitte des Jahrhunderts gewinnt die Erfurter Plastik und zwar zuerst am Nordportal des Domes grössere Freiheit schöpferischer Bethätigung, nachdem anscheinend vorher die Architektur

alle Kräfte für sich in Anspruch genommen hatte. Damals beginnt auch in der Grabplastik ein quantitativ grosses Schaffen. Welche Aenderungen sich in ihr unter dem Einflusse der gotischen Architektur vollziehen, wird in Folgendem darzulegen sein.

Erst um die Mitte des 13. Jahrhunderts tritt nach Schweitzer (S. 9) in der Grabplastik das Relief aus vertieftem Grunde hervor, um dann im 14. Jahrhundert gewöhnlich nur die Höhe der Umrahmung zu erhalten. Es mag das im allgemeinen richtig sein. Warum tritt jedoch dieser Wechsel ein? Die Erklärung ergiebt sich aus der Einwirkung der gotischen Architektur. — Die Denkmäler des 13. Jahrhunderts haben meist einen geraden, unprofilierten Rand, der lediglich bestimmt ist, die Inschrift zu tragen und den in den Boden eingelassenen Denkmalen Schutz und seitliche Begrenzung zu geben (Glizberg). Bereits gegen Ende des 13. Jahrhunderts aber beginnt der Rand stärker hervorzutreten und zwar schliesslich so, dass die Gestalt des Verstorbenen garnicht mehr über ihn hinauszuragen braucht, um doch fast als Freifigur aus dem Stein herausgearbeitet werden zu können. Dieses Wachsen des Randes aber ist bedingt durch das gotische Formengefühl, das nunmehr den seither ganz schmucklosen weil nur praktischen Erfordernissen dienenden Rand durch Profilierung zu einem wirkungsvollen Rahmen gestaltet. Erst unter dem Einfluss der Gotik wird dieser zu einem wesentlichen für die künstlerische Gesamtwirkung wichtigen Bestandteil und befreit sich von der Unterordnung lediglich unter die Gesetze der Zweckmässigkeit. Natürlich giebt es auch Denkmale ohne Randleiste, doch sind sie in der Minderzahl. Das Eingreifen architektonischer Formen äussert sich weiter aber auch noch in anderer Weise.

Zu den frühesten Erfurter Grabmonumenten des 14. Jahrhunderts gehören die der Titularbischöfe Johannes von Lepanto († 1316) und Ludwig von Marronia († 1323) in der Augustinerkirche zu Erfurt. Beide (vergl. Abschn. 6!) sind von Einer Hand und ohne Zweifel gleichzeitig angefertigt worden; ihre sichere, entwickelte Technik und die sich darin bekundende

Verwandtschaft mit dem Denkmal des 1354 † Heinrich von Frimar (Augustinerkirche zu Erfurt) lässt ihre Entstehung einige Jahrzehnte später als die Todesdaten vermuten. (Siehe Tafel 3.) Die Figuren treten in mässig starkem Relief aus dem muldenartig vertieften Stein hervor. Die bisher von uns betrachteten Grabsteine, abgesehen von dem des Heyno Junge zu Nordhausen († 1330) und des Ritters in Heiligenstein bei Ruhla († 1324?), boten keine derartige Anordnung. Zwar hoben sich die Figuren von vertieftem Grund ab, zwar bot der ungegliederte, glatte Rand nur Platz für die Inschrift, aber das Verhältnis von Figur zu Stein war freier, ungehinderter. Denn nun tritt bei den Bischofdenkmalen in der Hineinpressung der Figuren in einen gegebenen Raum der Gedanke einer etwa einer Portallaibung entlehnten gotischen Hohlkehle deutlich hervor. Dem architektonischen Zwange müssen sich die Figuren fügen, was übrigens bei einer Grabfigur, besonders wenn sie, wie beim Bischof von Marronia, als Leiche charakterisiert erscheint, nicht unberechtigt ist. Gegen diese Einfügung der Gestalten in die Hohlkehle hat sich der Künstler jedoch insofern gewehrt, als er den oberen Rand durch die Kopfkissen überschneiden liess und damit gewissermassen den engen Rahmen sprengte. Diese Nebensächlichkeit wäre an sich nicht der Erwähnung wert, wäre sie nicht typisch für die Thatsache, dass die gotische Architektur, indem sie die Plastik zur Dienerin degradiert, sie dadurch anderseits anregt zum Kampf um ihre Befreiung.

Auf unserem Thüringer Gebiet findet sich ausser obigen Beispielen noch das Denkmal des Dekans Friedrich im Dom zu Nordhausen († 1327), welches den Gestorbenen in den engen Rahmen — fast möchte man von Steinsarg sprechen — eingegliedert zeigt. Das Denkmal des Nordhäuser Ratsherrn und Bürgermeisters Heyno Juvenis (Junge), † 1330 (vergl. S. 12.), hat eine dekorative Ausgestaltung des hohlkehlenartigen Randes durch mit gotischen Nasen besetzte Kreisbögen gefunden, deren Zwickel Rosetten füllen. Das architektonische Moment tritt hier also, wenn auch nur in dekorativem Sinn, deutlich hervor. (Abgeb.

in Bau- und Kunstdenkm. der Prov. Sachsen, XI, Nordhausen, S. 94.)

Bereits wurde betont, dass das Mittelalter einen Widerspruch zwischen gestreckter Lage, d. h. Anbringung von Kopfkissen und der Bethätigung der Füsse (Standstellung) nicht störend empfunden hat. Das erleichterte natürlich die Verwendung der gotischen Hohlkehle, die, obwohl logischer Weise nur im vertikalen Sinne möglich, ganz unbefangen im horizontalen benutzt wurde. Das bedeutet jedoch nur einen vorbereitenden Schritt zur weiteren Heranziehung zwar nicht der Architektur selbst, so doch aus ihr entlehnter Elemente.

Der Grabstein des Grafen Friedrich von Salza in der Bonifaciuskirche zu Langensalza († 1327), zeigt das früheste Beispiel von der Anwendung einer Portalnische. Unbeholfen und schüchtern tritt die Architektur auf der Linearzeichnung (Abb. 9) auf, fast noch an den spätromanischen Hufeisen-Bogen anklingend. — Anspruchsvoller zeigt sich die Architektur im Grabstein des 1324 † Landgrafen Friedrich des Gebissenen zu Reinhardsbrunn, einst im Katharinenkloster zu Eisenach. Das Denkmal (siehe Tafel 4!) fertigte laut einer heute nicht mehr erhaltenen Künstlerinschrift Meister Berthold von Eisenach, ein sonst unbekannter Künstler, den der Vergessenheit zu entziehen, wenig Verlockendes hat. Obwohl der Stein, wie aus Anordnung der Inschrift hervorgeht, eine Tumba deckte, d. h. horizontal gelegen hat, ist die Anordnung des Figürlichen doch vertikal gedacht. Durch Aufrichtung des Steins ist heute dieser Widerspruch, abgesehen von der Anbringung des von Engeln gehaltenen Kopfkissens, so gut wie gehoben. Das Denkmal zeigt zum ersten Mal einen gotischen Baldachin zu Häupten des Verstorbenen. In drei Etagen übereinander flankieren ihm auf Konsolen stehende junge Wappenhalter, die das Kopfkissen haltenden Engel und schliesslich Engel mit Weihrauchfässern. In dieser Aneinander- bezw. Übereinander-Reihung der die Hauptfigur umrahmenden kleineren Gestalten bricht der Gedanke der mit Figuren geschmückten Portallaibung durch, freilich noch in nicht

bewusst erkannter, sondern unklarer Form, aber doch hinweisend auf die vom späteren 14. Jahrhundert bis fast ins 16. hinein beliebte folgerechte Durchführung der in eine architektonisch gegliederte Nische oder vielmehr in ein Portal hineingestellten Persönlichkeit.

Natürlich konnte nur dann diese Hineinbeziehung des Architektonischen Zweck haben und aesthetisches Wohlgefallen erregen, wenn man den Stein an der Wand aufstellte. — Man hat sich anscheinend lange gegen diese dem Herkommen widersprechende Aufstellung gesträubt. Der Typus der liegenden Figur hatte sich ausgebildet, dem Haupt hatte man ein Kissen, den Füssen eine schräge, der sich in der Todesstarre ergebenden Stellung angepasste Konsole, Platte oder den Steinrand gegeben. Mit dem Eindringen der gotischen Architektur bildete sich, von der profilierten Leiste ausgehend, schliesslich die architektonisch gegliederte Nische, das gotische Portal. Dem ureigensten Charakter der Gotik, dem himmelanstrebenden Vertikalismus war damit Gewalt angethan. Aber als man sich des Widerspruches bewusst ward, was geschehen musste, als man das Wesen der Gotik nicht nur in der rein äusserlichen Nachbildung gotischer Formenelemente erkannte, sondern in ihr konstruktives System völlig eingedrungen war, da war es selbstverständlich, dass man die Denkmale aufrichtete. Aus dem Zwang des der Gotik eigenen Vertikalismus ist daher die Aufrichtung der Grabmonumente zu erklären. Jedenfalls scheint die Ansicht Schweitzers (S. 9), wonach vermutlich Platzmangel diese Umwälzung im Wesen der Grabplastik hervorgerufen habe, nicht überzeugend. Zu einer Zeit, da sich unter höchstgesteigerter Bauthätigkeit allenthalben weiträumige Gotteshäuser erhoben, ist ein solcher garnicht anzunehmen. Dem widerspricht mindestens in dem Gebiet in und um Erfurt die Thatsache, dass Grabsteine in Flachrelief, d. h. solche, bei denen architektonische Motive nur als schmückendes Beiwerk mehr im zeichnerischen als tektonischen Sinne verwendet wurden, auch ferner in den Fussboden eingelassen wurden, im Gegensatz zu Denkmalen, bei

denen die Architektur als solche stärker und bewusst verwendet, hervortritt.

Freilich lässt sich einwenden, dass die Grabplastik, im allgemeinen betrachtet, auch Ausnahmefälle bietet und dass die Entwickelung vom liegenden zum an die Wand aufgestellten Denkmal sich nicht immer logisch vollzogen hat. Besonders gegen den Ausgang des Mittelalters, zu Zeiten also, als die Gotik sich ausgelebt hatte und das gotische Stilgefühl im Schwinden war, finden sich zahlreiche Ausnahmen von der Regel. Zu diesen müssen auch die Denkmale gerechnet werden, die überhaupt keinen architektonisch gegliederten Rand haben. Wenn aber trotz dieser Ausnahmen die gotische Architektur als Veranlasserin der Aufrichtung genannt werden muss, so ergiebt sich das aus der bekannten Thatsache, dass nirgendswo der gotische Stil sich im Sinne des Vertikalismus so klar und logisch entwickelt hat als in Deutschland; was Wunder, dass er seine Gesetze auch der Grabplastik aufzwang! — Damit erklärt sich die im 14. Jahrhundert beginnende Aufrichtung der Denkmäler in einfachster Weise. Und da sie sich bald allgemein einbürgerte, so ist auch nicht verwunderlich, dass sie hie und da sogar ausgedehnt wurde auf Werke ohne jede architekionische Umrahmung bezw. Gliederung.

Das Denkmal des Landgrafen Friedrich, zu dem wir uns wieder zurückwenden müssen, steht nicht als Einzelerscheinung da, sondern ist typisch für eine Anzahl gleichzeitiger oder auch noch im Laufe des 14. Jahrhunderts entstandener Werke. Zu diesen gehört ein stark zerstörtes Monument, anscheinend eines Grafen von Orlamünde in der St. Johanniskirche zu Saalfeld (bei Lehfeldt nicht aufgeführt). Der Graf fasst in dem im 13. Jahrhundert ausgebildeten und vom 14. Jahrhundert übernommenen alten Bewegungsmotiv mit der Rechten die Mantelschliesse; die Linke hält den Schwertgriff. Er steht auf zwei Löwen. Statt der Wappenhalter des Reinhardsbrunner Denkmals sind hier nur zwei mächtige Wappen mit Helm und Zienier zur Flankierung verwendet. Darüber stehen auf Konsolen rechts und

links Engel mit Weihrauchbecken. Auch hier kragt ein Mittelbaldachin zu Häupten des Grafen vor, von zwei kleinen Seitenbekrönungen flankiert. Trotz der Vereinfachung des Figürlichen gegenüber dem Monument des Landgrafen ist das Architektonische reicher entwickelt. Auch dies Denkmal scheint ein Tumbendeckel gewesen zu sein; es ist, was die Figur selbst betrifft, ein interessanter Beleg für das Festhalten an dem einmal ausgebildeten strengen Denkmaltyp des 13. Jahrhunderts.

Ferner ist als verwandt zu nennen das Monument des Bürgermeisters Ludwig Merke im Dominikanerkloster (Gymnasium) zu Eisenach. Dem Aufbau nach ist es freilich mehr den Epitaphien anzureihen, doch gehört es nicht zu ihnen, weil der Stein auf einer Tumba gelegen haben muss. So ist es also ein merkwürdiges Beispiel für die im 14. Jahrhundert hie und da vorkommende Verquickung von Grabdeckplatte mit der Darstellung eines sonst nur auf Epitaphien verwendeten Stoffes. Merke starb laut der Minuskel-Inschrift 1390. Dementsprechend zeigt der Baldachin über dem Haupte Christi, sowie die von dem architektonisch gegliederten, mit Fialen besetzten Randleiste ausgehenden, zum Baldachin strebenden Bogensegmente bereits Annäherung an die Form des Eselsrückens. Christus als Schmerzensmann ist der Mittelpunkt, um den sich etagenförmig übereinander angeordnet je ein knieender Mann und eine Frau mit Spruchbändern gruppieren. Auffallender Weise ist auch hier der Gedanke, die betenden Figuren durch thatsächliches Einspannen in eine Hohlkehle — welcher Gedanke doch anscheinend der Gesamtkomposition zu Grunde lag — noch nicht zum Durchbruch gekommen, vielleicht nur deshalb nicht, weil der Stein horizontal gelegen hat. Dagegen treten die kleinen Beter durch die nach oben strebenden Spruchbänder einerseits in einen inneren Zusammenhang, anderseits scheint Christus durch die ihn von den Betenden trennenden Spruchbänder in einen besondern nischenartigen Rahmen versetzt. (Vergl. auch Abschnitt 7, Absatz 2: Spruchbänder!)

Mit dem letzten Denkmal, 1390, sind wir in eine Zeit gekommen, in der die Architektur in der Grabplastik allgemein

ganz siegreich herrscht. Selbst die Dutzendware der in flachem Relief gehaltenen, aus Seeberger Sandstein verfertigten Steine, wie sie seit 1350 in Erfurt, Arnstadt, Langensalza, Mühlhausen etc. in reicher Fülle auftritt, zeigt zu Häupten des Verstorbenen einen meist nur ganz flach oder in Lineartechnik ausgeführten Baldachin. Was also bei Denkmalen von weltlichen und geistlichen Grossen oder überhaupt bei Werken mehr repräsentativer Richtung als naheliegend, wenn nicht selbstverständlich scheint, findet seinen Wiederhall selbst bei den billigen Grabplatten für schlichte Bürger. Gerade an diesen Werken tritt die Freude an architektonischer Gliederung deutlich hervor; das innerste Wesen deutschmittelalterlicher Kunst, das sich Nichtgenügenlassenkönnen in Anbringung dekorativer Zierglieder macht sich hier selbst an den handwerklichen Schöpfungen geltend.

Mit Recht hat Schweitzer (S. 9 u. 10) betont, dass mit dem Aufstellen der Grabplatten diese meist eine architektonische Umrahmung erhalten. Das ist in der That der Fall, auch wenn m. E. das architektonische Element als das primäre, die Aufrichtung als das sekundäre, zur Folge hatte. Wenn er aber die Umrahmung so schildert, «dass sich links und rechts je eine Fiale erhebt, die ein oder zwei Spitzbogen verbinden, die in einer Kreuzblume enden», so muss doch diese Verallgemeinerung des im Neckargebiet durchaus üblichen Befundes abgelehnt werden. Es herrscht vielmehr eine erstaunliche, sich an kein Schema bindende Manigfaltigkeit, die aber insofern etwas Gleichartiges hat, als «bei der grossen Mehrzahl der Denkmale die Umrahmung an den Füssen offen ist ohne einen eigentlichen Abschluss zu bilden, sodass die Umrahmung wie eine Art Kapelle oder Tabernakel erscheint». Statt letzterer Bezeichnungen Schweitzers dürfte entsprechend dem Werdegang architektonischer Entwickelung die Bezeichnung Portal am sinngemässesten sein.

Ein gutes Beispiel dieser Art bietet die Deckplatte des Severi-Sarkophags in der Severikirche zu Erfurt (Abb. 3). Die Architektur, welche den Heiligen mit seiner Frau und Tochter umschliesst, klingt, obwohl schon die Fischblase verwendet wird, nur wenig an die der Spätgotik an. Im Allgemeinen zeigen die

Einzelformen noch die Straffheit der Hochgotik. Geschaffen wurde der Sarkophag (vgl. Abschnitt 4: Tumben!) in den letzten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts.

Reiche Baldachine verwendet das Grabmonument zweier fürstlicher Kinder, wahrscheinlich des Meissener Markgrafen-



Abb. 3. Deckplatte des Severi-Sarkophags. Severikirche, Erfurt.

hauses in der Klosterkirche zu Schulpforta (Abb. 4). Bode (S. 98) würdigt das von Corssen (S. 321) missverstandene, anmutige Werk mit Recht als ein Denkmal von höchst ansprechender Auffassung, individueller Bildung und feiner Durchführung. Die steil aufsteigenden Baldachine mit den spitzigen in die Giebel eingeklemmten dreipassartigen Füllungen, sowie die entwickelten kleinlich werdenden Profile weisen in die zweite Hälfte des

14. Jahrhunderts. Die Architektur des Erfurter nördlichen Domportals (etwa 1360) entspricht im Allgemeinen den Formen des Denkmals.



Abb. 4. Grabdenkmal unbekannter fürstlicher Kinder. Schulpforta.

Die Architektur der Grabplastik folgt natürlich dem allgemeinen Zeitgeschmack; die im 14. Jahrhundert noch strengen,

gesetzmässigen Formen verwildern im Laufe des 15. allgemach unter dem Einfluss der Spätgotik. Es beginnt das Spielen und willkürliche Verwenden von Ziergliedern, deren statisch-tektonischer Wert völlig zurücktritt vor dem Dekorativen. Das gleiche zeigt sich in der handwerklichen Dutzendware in Flachrelief und Lineartechnik.



Abb. 5. Probst von Eckertsberge † 1401
Dom zu Naumburg.

Unter den architektonisch besseren Arbeiten des 15. Jahrhunderts ist das Denkmal des 1406 † Propstes v. Eckertsberge im Dom zu Naumburg zu nennen (Abb. 5). Es ist in der Auffassung und Technik engverwandt, im Architektonischen sogar eine genaue Wiederholung des dem 1391 † Dompropste Burkard gesetzten Grabsteines. Der Kielbogen zeigt sich hier in sehr breit ausladender Form; die ihn krönende Kreuzblume überschneidet den durch eine halbkreisförmige Nische gegliederten Oberrand. Auf ziemlich stämmigen Säulen ruht der Kielbogen. Ursprünglich aus zierlich profilierten Randleisten entstanden, werden gegen Ausgang des 15. Jahrhunderts die Säulen immer stärker und wulstiger, indem ihnen die Aufgabe zufällt, die breit ausladenden, schon von der Renaissance beeinflussten willkür-

lichen Pflanzenranken zu tragen, die das Architektonische mehr und mehr verdrängt haben. Wird letzteres noch verwendet, so geschieht es meist in spielender Form. Das streng gegliederte Portal des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts löst sich in eine Laube auf, deren Ranken nur noch hie und da in ihren Verschlingungen den Kielbogen erkennen lassen. Einzelbeispiele dieser Art anzuführen, ist bei der Fülle der erhaltenen Platten unmöglich; ein immerhin noch unter architektonischem Zwang stehendes Monument ist das eines Domherrn Vinzenz von Schleinitz im Dom zu Naumburg (Abb. 6). Hier zeigt sich deutlich das in Spielerei mit phantastischen Rankenformen ausartende, aber sehr reizvolle Wirkungen erzielende Wesen der Spätgotik.



Abb. 6. Domherr von Schleinitz (um 1530)
Dom, Naumburg.

Zeigt sich die Ausbildung der Architektur schon stark am Grabmonument einzelner Personen, so tritt es noch mehr bei Epitaphien in den Vordergrund. Diese, gewissermassen in Stein

übertragene Assistenzbilder, boten schon allein durch ihre räumliche Ausdehnung und grössere Unabhängigkeit der Komposition reichere Gelegenheit zur Anbringung architektonischen Schmuckes. In Abschnitt 5: Epitaphien, wird diese Entwickelung noch kurz gestreift werden. Jedoch sei schon hier das Wesentlichste hervorgehoben.



Abb. 7. Familien-Epitaph Buseleyben. Lorenzkirche. Erfurt.

Das früheste Beispiel einer architektonisch reicheren Ausgestaltung eines in der Art eines Epitaphs ausgeführten Denkmals ist das oben (S. 31) besprochene des Bürgermeisters Merke zu Eisenach; dort springt über der Figur des Schmerzensmanns ein Baldachin vor. Auf Epitaphien, deren Mittelpunkt in der Komposition Christus oder Maria ist, ist das ziemlich allgemein der Fall. Dadurch wird die Hauptpersönlichkeit, ohnedies in der Mittelachse der Werke angeordnet, noch stärker ausgezeichnet und ihrer Würde entsprechend betont. Beispiele dieser Art bieten die Epitaphien des Günther Salfeld an der Lorenzkirche zu Erfurt (Todesdaten 1401 und 1405.) (Tafel 7), das der Familie Buseleyben (Abb. 7) ebendort (nach 1415), des Gottschalk Legat in der Predigerkirche (1422) und des Friedrich Rosenzweig (1450)

ebendort. Die drei letzten Denkmale (vergl. Tafel 10 und 12) zeigen reichste architektonische Durchführung unter Verwendung aller der Spätgotik zur Verfügung stehenden Zierglieder. In ihnen wetteifert die Kunst des Steinmetzen erfolgreich mit der des Holzschnitzers. Die Epitaphien müssen in ihrem einstigen Farbenschmuck wie geöffnete Altarschreine gewirkt haben. Von den Farben ist freilich heute nichts mehr erhalten; ein einziges Epitaph bildet eine Ausnahme, weil es jahrhundertelang als Pflasterstein gedient hatte: das des 1422 † Hermann von Heylingen in der St. Blasiikirche zu Mühlhausen (Taf. 9). Der dreiteilige spätgotische Baldachin ist kräftig mit leuchtendem Grün und Mennigrot getönt. Schon aber haben die Farben seit der erst vor wenigen Jahren erfolgten zufälligen Wiederauffindung des Werkes an Leuchtkraft eingebüsst.

Bei einigen Epitaphien, die durch ihren Aufbau keine Gelegenheit boten, Baldachine anzubringen, springt wenigstens der ganze Oberrand des Inschriftrandes vor (Denkmal des Johannes Salfeld in der Barfüsserkirche, Todesdaten 1394 und 1400) oder nur konsolenartig über dem Haupt Christi (Denkmal des Grafen Albrecht von Kirchberg, gefertigt vor 1420, zu Kapellendorf) (Tafel 8). Im allgemeinen ist bei den nach Beginn des 15. Jahrhunderts entstandenen Erfurter Epitaphien ersichtlich, dass der architektonische Aufbau fast das Figürliche überwiegt, dass ferner die technisch sehr geschickte und reiche Ausgestaltung der Baldachine und des architektonischen Beiwerks manchmal im Gegensatz steht zu der künstlerisch schwächeren Behandlung des Figürlichen. Am deutlichsten zeigt dies wohl das Epitaph des Friedrich Rosenzweig († 1450) in der Predigerkirche und zwar derart, dass das ganze Denkmal nur dem architektonischen Element zu Liebe entstanden zu sein scheint. Hier, wie auch bei anderen Epitaphien, haben sich die Figuren in ihrer Verwendung, die stets eine in ein Dreieck hineinzugliedernde pyramidale Anordnung zeigt, völlig dem architektonischen Gesamtaufbau zu fügen, was der eindrucksvollen Wirkung der Denkmale nur zu Statten kommen kann, einigt sich doch, wenn man so sagen darf, der stets

vorhandene Dreiklang der plastischen Komposition mit dem durch die Architektur angeschlagenen Grundton zu harmonischem Akkord.

Eine Hineinbeziehung eines Grabdenkmals in eine architektonisch gegliederte Wandnische, wie sie z. B. Bischofgräber im Dom zu Trier, in St Castor zu Koblenz, im Münster zu Basel etc. bieten, kommt in Erfurt und dem umgebenden Thüringer Gebiet nicht vor. Da diese Bogengräber (vergl. auch Otte I, 340) manchmal durch Bilder, besonders die Kreuzigung, an der Rückwand geschmückt sind, so bieten sie in einzelnen Fällen gewisse kompositionelle Aehnlichkeiten mit Epitaphien, die bekanntlich mit Vorliebe Kreuzigungsdarstellungen verwenden. Ob aber in der That Beziehungen vorhanden sind, und ob die Nischengräber etwa auf die Epitaphienbildung vorbildlich gewirkt haben, scheint sehr fraglich, denn seit dem 14. Jahrhundert liegen die Vorbilder der Christus- oder Marienportale an gotischen Kirchen sehr viel näher.

Die Einwirkung der Architektur auf die Form der Grabmonumente ist seither nicht berührt worden, da dies ja auch mit deren Ausgestaltung nichts zu thun hat. Es ergiebt sich aber aus einigen Monumenten, so dem Denkmal des Ritters, Dom zu Merseburg, dem des Bischofs Hildeward, † 1032, Dom in Naumburg, dem des Bischofs Richwin, † 1125 in der Moritzkirche ebendort, und einigen wenigen, aus dem 14. Jahrhundert stammenden Grabplatten ohne figürliche Darstellungen im Naumburger Dom, dass hier im Saalegebiet zeitweise beliebt war, die Steine giebelähnlich zuzuspitzen. Man müsste dies unbedingt der Einwirkung der Architektur zuschreiben, wenn nicht das älteste Beispiel dieser Art, das Denkmal des Ritters in Merseburg, ein Zeitgenosse der Naumburger Stifter, einst gelegen hätte. Auch das angebliche Denkmal Bischof Hildewards liegt noch heute im Ostchor des Naumburger Doms; es ist freilich erst etwa um die Wende des 13. ins 14. Jahrhundert entstanden, wie aus der gotischen Randprofilierung klar hervorgeht. Auch etwa zwei Jahrhunderte nach dem Tode mag erst das Denkmal des Bischofs Richwin entstanden sein, d. h. also

zu Zeiten, als die gotische Architektur in Erfurt z. B. schon die Grabdenkmäler nach der architektonischen Seite hin zu beeinflussen begann. Bei der zur Zeit noch durchaus ungenügenden Kenntnis der vorhandenen Denkmäler ist nicht zu entscheiden, ob die Architektur schon gegen Ende des 13. Jahrhunderts auf die Form der Steine eingewirkt hat. Aus der giebelähnlichen Zuspitzung jedoch auf hohes Alter schliessen zu dürfen, scheint verfehlt. Diesen Schluss zieht Otte I, 337 : «Sehr selten, und dann wohl auch älterer Zeit angehörig, sind solche Grabsteine, welche den römischen entsprechend, an der oberen Schmalseite giebelartig zusammenlaufen». Von den durch Otte aufgezählten Beispielen ist das des Bischofs Richwin als Beweis für hohes Alter jedenfalls zu streichen. Im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts aber finden sich aufrechtstehende, giebelartig zugespitzte Denkmale mehrfach, so das des Domherrn von Schleinitz-Naumburg, das Denkmal des Erzbischofs Konrad II. von Mainz, † 1396 (abgeb. bei Otte II, 592); weitere derartige Grabdenkmale von Rittern enthält das Bayrische National-Museum in München. Manchmal ist dieser Aufsatz aus einem eigenen Stück gearbeitet, wie in Mainz, wo er das Schweisstuch der Veronika enthält; bei den Rittern in München finden sich wappenhaltende Knappen oder auch nur Wappen allein.

Einerlei, wann zuerst die Giebelform aufkam, genug, dass sie vom 14. Jahrhundert ab bei aufrechtstehenden Denkmalen öfter sich findet, wie es zweifellos scheint, als Zugeständnis an den Vertikalismus der gotischen Architektur; ihm auch darf im 14. Jahrhundert zugeschrieben werden, dass einzelne Denkmäler pfeilerähnlich schmal und übertrieben schlank gebildet werden, wie von Erfurter Werken den Grabstein des 1345 † Günther von Schwarzburg, des 1354 † Heinrich von Frimar (Tafel 3) und des 1371 † Bischofs Albert von Beichlingen (Tafel 15). Wie sehr das Beispiel der Architektur in manchen Nebensächlichkeiten einwirken konnte, zeigen weiter einige Grabdenkmäler des 14. Jahrhunderts im Münster zu Basel. Dort ist das Kopfkissen quer gelegt, was eine Anpassung an das den Verstorbenen überwölbende Portal

durch Vermeidung harter Linienüberschneidungen bedeutet, genau das gleiche also, was den Vierpass im Masswerk gotischer Fenster zwingt, sich der allgemeinen Linienführung unterzuordnen.

Die gotische Architektur als solche hat bekanntlich ihre Gesetze jedem Reliquienbehälter, jedem Weihrauchbecken, jeder Monstranz aufgedrückt; dass die Grabplastik eine Ausnahme hätte bilden, dass sie sich dem Einfluss hätte entziehen können, wäre sehr unwahrscheinlich gewesen. Wie sehr das architektonische Element siegt, offenbart sich auch deutlich in der Wahl des plastischen Schmuckes an Grabdenkmälern. Man vergegenwärtige sich, was es bedeutet, wenn bei reichen, repräsentativ wirkenden Monumenten Engel oder Heilige verwendet werden zum Schmuck eines Werkes, das doch nur einem Sterblichen gilt! Ins Bereich dieser Arbeit kann als Beispiel dieser Art das Denkmal des Bischofs v. Hoym im Dom zu Merseburg † 1382 (abgeb. in Bau- u. Kunstdenkmäler der Prov. Sachsen, VIII, S. 149) herbeigezogen werden. Das ziemlich schlichte Werk ist künstlerisch wenig bedeutend, aber kennzeichnend für den völligen Durchbruch des architektonischen Prinzips. Denn das nur allein kann doch schliesslich die Degradierung von Heiligen als Schmuckglieder eines für einen Menschen bestimmten Monuments erklären. Andernfalls müsste man eine aufs Höchste gesteigerte eigene Wertschätzung der Kirchenfürsten voraussetzen. Oft genug mag das ja im Mittelalter der Fall gewesen sein, nie aber soweit, dass man bewusst Engel und Heilige zur eigenen Verherrlichung dem himmlischen Hofstaat entnahm. Man dachte damals naiver, als wir es zurückschauend zu thun vermögen; man denke an das Monument des Landgrafen Friedrich (Tafel 4) zu Reinhardsbrunn, an dem unten irdische Wappenträger stehen, darüber aber ganz unbefangen Engel, des Fürsten Kopfkissen haltend. — Weil in der Architektur gern Engel und Heilige als Zierglieder herangezogen wurden, hat man in deren lediglich dekorativer Verwendung in der Grabplastik auch keinen Anstoss genommen. In sehr reizvoller Weise sind singende Engel am Denkmal des Bischofs Gerhard von Goch,

† 1422 zu Naumburg (Siehe Abb. 21) angebracht. Sie dienen hier als Raumfüllung und ordnen sich dem pathetisch-feierlichen Auftreten des Bischofs völlig unter. Diese Anordnung steht in Thüringen ziemlich vereinzelt da. Am Rhein ist dagegen im 14. Jahrhundert beliebt, in den Zwickeln über der Portalnische Engel zu verwenden, welche des Verstorbenen Seele in einem Tuch in die Höhe tragen, ein altes Motiv, das bereits im 12. Jahrhundert am Grabstein des Presbyters Bruno zu Hildesheim ausgebildet ist. — Das von Engeln gehaltene Schweisstuch der Veronika, in den architektonischen Aufbau eingegliedert und auch nur als Raumfüllung benutzt, zeigt das Denkmal des Theoderich Brun (Tafel 17) in der Augustinerkirche zu Erfurt.

Eine kurze Zusammenfassung der sich im Vorstehenden ergebenden Entwickelung zeigt: dass die Architektur, indem sie auch der Grabplastik ihre Gesetze aufzwang, Veranlasserin ist zur Aufrichtung der Denkmale, dass sie ferner auf die Plastik insofern befruchtend wirkt, als sie sie anregt, um ihre Befreiung vom architektonischen Zwang zu kämpfen, dass sie sich am reichsten entwickelt in den Epitaphien, dass sie aber anderseits dem Grabstein des Einzelnen erst den Rahmen schafft, aus dem sich die Gestalt des Verstorbenen wirkungsvoll hervorheben kann. Der in die Grabplastik übernommene Formenschatz folgt genau den Stilwandlungen der Architektur selbst von starrer Gebundenheit der Frühzeit bis zur prunkvollen Willkür oder flauer Vereinfachung des ausgehenden Mittelalters. Das Verhältnis des Figürlichen zur architektonischen Umgebung ist meist sehr glücklich und wohlabgewogen; nur gegen Ausgang des Mittelalters kommen Fälle vor, in denen das dekorativ-architektonische Element das Figürliche überwuchert. Anderseits zeigt sich bei den Epitaphien nach 1450 eine stärkere Zurückhaltung der Architektur, was mit der ersterbenden Formenfreudigkeit zusammenhängt. Schliesslich ist auch zu beachten, dass immer, wenn auch sehr in der Minderzahl, Monumente geschaffen worden sind, die völlig auf architektonischen Schmuck und selbst auf eine Randleiste verzichten.

Die trotz gewisser, grosser, gemeinsamer Züge vorhandene Mannigfaltigkeit der Einzeldenkmäler gestattet den Schluss, dass bei aller durch das Bauhüttenwesen bedingten zunftgemässen, daher ziemlich gleichartigen Ausbildung doch den Meistern freier Spielraum gelassen wurde, sich je nach ihrer Begabung mehr nach der Seite des rein Plastischen oder Architektonischen zu entwickeln. Für die Datierung der Denkmäler bietet jedenfalls die Architektur die allersichersten, seither zu wenig berücksichtigten Aufschlüsse; denn bei aller möglichen Willkür in der Ausgestaltung der plastischen Einzelheiten selbst geht die deutsch-mittelalterliche Architektur dank dem Bauhüttenwesen einen auffallend gleichartigen Entwickelungsgang.

III.

DIE GRABPLASTIK IN IHREM VERHÄLTNIS ZUR MALEREI.

Bereits bei Besprechung des Grabsteins der Adelheid von Amera (Abb. 3) ergab sich, dass die Graviertechnik der Platten mit der Plastik an sich nur durch das Material zusammenhänge und dass in diesem Werke die Zeichnung, also auch im weiteren Sinne die Malkunst, einsetze. Freilich kann letzteres bei der primitiven Lineartechnik nur bedingt der Fall sein. Wohl aber konnte die Malerei, indem sie der Plastik Darstellungsstoffe bot, befruchtend auch auf die Entwickelung der Grabplastik einwirken. Inwieweit das gerade auf diesem Gebiet geschehen ist, inwieweit die verschiedenen Künste sich gegenseitig durchdrungen haben, dies zu erkennen fehlen seither durchaus die nötigsten Vorarbeiten. Somit scheint der Versuch verlockend, diesen Fragen näher zu treten.

In seinem Buch: Das Bildnis bei den Altdeutschen Meistern bis auf Dürer, Leipzig 1900, wirft Alfred Lehmann (S. 39) die Frage auf, welche Rückwirkung die Kunst der besten sächsischen und Bamberger Meister auf die Schwesterkunst, die Malerei, hätte haben müssen. Die Frage ist nicht unberechtigt, aber insofern müssig, als eine Einwirkung garnicht erfolgen konnte.

Denn die Gotik löste die Wandflächen der Kirchen auf, die Elfenbeinschnitzerei konnte dem hohen Flug der Plastik natürlich nicht folgen, und die Tafelmalerei war noch im Werden begriffen. Die Grabplastik allein hätte allenfalls bei Beschränkung auf Lineardarstellungen der Malerei zu Hülfe kommen und die alte Tradition fortpflanzen können.

Das Denkmal der Adelheid von Amera bietet in der That den Beweis für die Möglichkeit der Einwirkung der Grossplastik auf die Malerei durch Umsetzung einer der Naumburger Stifterinnen in eine Linearzeichnung. Dieser Uebertragungsprozess wurde benutzt, indem mit sicherem Blick und Verständnis für die dem Stift eigene grössere Freiheit gegenüber dem Meissel das Vorbild so nach der Seite des Malerischen weiterentwickelt wurde, dass es, streng genommen, aus dem Bereich der Plastik herausfällt. Dem Versuch, die Figur der Amera plastisch zu gestalten, würden sich statisch-technische Schwierigkeiten entgegenstellen, anderseits würde die für ein plastisches Werk mangelhafte Ponderation (überstarke Belastung einer Seite!) einen aesthetischen Genuss sehr beeinträchtigen. In diesem Einzelfalle darf man also wohl ein Einwirken der Plastik auf die Zeichnung, bezw. im weiteren Sinne Malerei annehmen. Freilich machte die primitive Technik unmöglich, durch Ausarbeiten der Schatten vermittelst Schraffierung der Zeichnung den Charakter des Malerischen zu geben. — Aber wozu gab es schliesslich Farbe? Wie nahe liegt doch an sich der Sprung von einer derartigen gravierten Platte zum gemalten Todten-, bezw. Stifterdenkmal! Aber dieser Schritt, der doch nur die Ausfüllung der gegebenen Umrisse mit Farbe erforderte, ist anscheinend nur in ganz seltenen Fällen gemacht worden. Die direkt auf den Stein — aber ohne Gravierlinien — gemalten Bildnisse sächsischer Kaiser und Kaiserinnen an den Pfeilern der Klosterkirche zu Memleben bieten allein eine ähnliche Erscheinung. (Vergl. Puttrich, Sachsen II, 1. Lfg. 3, 4, T. 7.)

An das Denkmal der Adelheid von Amera reiht sich eine so grosse Zahl von Platten in Graviertechnik, dass deren Aufzählung zwecklos erscheint, umsomehr als keine so gut erhalten

ist, wie die besprochene. Der künstlerische Wert der übrigen ist auch recht unbedeutend. Jedoch hat das Denkmal des


Ritters
Reinhard
Varch



Abb. 8. Reinhard Varch, Schulpforta.

(Reinhardus Porcus) insofern Wert, als es sich in der Auffassung der Figur wie das der Adelheid von Amera an die Naumburger

Stifter anschliessen lässt. Von 1270 bis 1294 war Varch Ministerial des Markgrafen von Meissen auf der Neuen-Burg oberhalb Freiburg a. U., der Nachbarstadt Naumburgs. Dadurch erklärt sich die Verwandtschaft. Die etwa lebensgrosse Zeichnung weist allerdings — vergl. Abb. 8 — auffällige Ungenauigkeiten auf. So erscheint z. B. der linke Arm viel zu lang. Aber die Würde und Gemessenheit der Naumburger Stifter spiegelt sich doch noch, wenn auch abgeschwächt, in dem Denkmal wieder. (Creussen, Pforte, S. 314.) Wie bei Adelheid von Amera ist auch hier ein seitlicher Contur durch wulstige Gewandmassen in Gegensatz gebracht zu dem andern mit seinen fliessenden schlichten Linien.

Als Grabsteine, welche durch bessere Erhaltung und ihre Grösse wenigstens einigen Anspruch auf Beachtung verdienen, sind zu nennen in Langensalza die des Dietrich von Salza, † 1308, und Günther von Salza, † 1322, in der Stephanskirche, und der Stein des Friedrich von Salza, † 1327, in der Bonifaziuskirche. Das Material ist poröser Kalktuff, wie er bei Langensalza und Mühlhausen gebrochen wird, aber eine feinere Bearbeitung ausschliesst. Das älteste der Denkmale ist deshalb merkwürdig, weil es, obwohl in der rohen Linienführung fast ans kindliche, fast an Karrikatur streifend, doch mit der Frontalität bricht und den Ritter in Dreiviertelprofil giebt (Abgeb. Kunstdenkm. d. Prov. Sachsen I. Langens., S. 49). Der Stein ist zwischen dem Inschriftrand und der Figur um etwa 2 Centimeter vertieft, sodass sie selber gewissermassen als ein in der Ebene gehaltenes nur durch Linearzeichnung gegliedertes Flachrelief hervortritt. Wenn auch handwerksmässig so doch wirkungsvoller sind die Steine des Günther und

Friedrich von Salza

(ebenda S. 39 und 49). Letzteres ist so unrichtig abgebildet, dass eine zuverlässige Wiedergabe (ohne Inschriftrand) angebracht erscheint (Abb. 9). Das Werk ist unbedeutend, es zeigt nur den starken künstlerischen Verfall nach dem Erlöschen der sächsischen Tradition und beweist durch die Verwandtschaft mit dem Denkmal

des Ritters zu Heiligenstein das zähe Festhalten an der Frontalität gegenüber der sonst im allgemeinen im Gefolge der Gotik autretenden Belebung und Betätigung der Verstorbenen. — Interessanter dagegen ist der Grabstein der Gräfin

Utha von Schwarzburg

† 1311, in der Oberkirche zu Arnstadt (Abb. 10). Auch dies Denkmal ist im Vergleich zu dem der Frau von Amera ein Beweis von künstlerischer Verrohung. Es zeigt die Gräfin in starrer Betstellung; die Faltengebung ist wulstig und planlos geworden, jedes Verständnis für edle Linienführung ist verloren gegangen. Letzteres gilt auch für das (S. 39) erwähnte Denkmal des Bischofs Richwin von Naumburg, † 1125, in St. Moritz, welches Otte (I, 337 und 338) als eines der ältesten in Deutschland erwähnt, das aber nach der Art der Zeichnung und dem Charakter der Schriftzeichen in den Anfang des 14. Jahrhunderts gehört.



Abb. 9. Friedrich von Salza - Langensalza.

Durch ihre Technik eigneten sich die Steine mit Linearzeichnung dazu, in den Boden eingelassen zu werden. Doch konnten sie, da die meist mit schwarzem Kitt gefüllten Linien — die Verwendung bunten Kitts kommt in

Thüringen nicht vor — sich von dem lichteren Sandstein gut abheben und somit auch zum Schmuck des Fussbodens dienen. Ausnahmsweise an der Wand aufgestellt musste allerdings eine derartige Platte sehr dürftig im Vergleich zu anderen Denkmalen wirken; es lag also nahe, sie, besonders wenn die Zeichnung logischer Weise eine Aufstellung forderte, durch Bemalung in ihrer künstlerischen Erscheinung zu heben. Dies ist der Fall bei der Platte des Dominikanermönchs Grafen



Abb. 10. Gräfin Utha v. Schwarzburg.

Günther von Schwarzburg,

aufgestellt am Lettner der Predigerkirche. Günther (vergl. Tettau, S. 155), ein Sohn des Grafen Heinrich von Schwarzburg von der Blankenburger Linie, starb 1345. Seine Zugehörigkeit zu dem Herrscherhause veranlasste 1757 eine Renovation des Denkmals, durch die der Stein ein Postament und einen Rococo-Aufsatz erhielt. Die Majuskel-Inschrift des 2,05 : 0,85 m messenden Werkes lautet:

+ Anno . domini . m . ccc . XLV . seqventi . die . post . diem . ambrosii . (o . r)everendvs . pater . gvnthervs . de . swarzbvrg . cvi' . aīa . req.

Von den betend erhobenen Händen geht ein geschwungenes Spruchband aus mit der Majuskelinschrift:

miserere . mei . devs.

Günther steht in eigentümlich geknickter, knieend gedachter Haltung da und zwar in streng durchgeführter Profilsicht, er trägt das weisse Ordensgewand der Benediktiner mit dem schwarzen Überwurf und schwarzen Gürtel. Sein Kopf ist leicht erhoben, mit schwärmerischem Augenaufschlag blickt er wie in

visionärer Verzückung empor. Die Bemalung in ihrer süsslichen, flauen Farbengebung muss von vornherein mit Misstrauen betrachtet werden, umsomehr als der Restaurator von 1757 mehreremal die ihm gegebenen Umrisslinien nicht innegehalten hat. So ist z. B. im Stein selbst die linke Hand Günthers nicht angegeben, entsprechend der consequent durchgeführten Profilstellung; sehr gemildert wurde das höchst unschöne, starke Vortreten des Bauches. Auch am Auge sind Abweichungen vorhanden, und schwerlich ist anzunehmen, dass der Blick einst so schwärmerisch wie heute gen oben gerichtet war.



Abb. 10. Kopf Günther von Schwarzburg, † 1345. Erfurt, Predigerkirche.

Wie in der Wiedergabe der korpulenten Gestalt sich der Künstler anscheinend sehr getreu an das Modell hielt, so vornehmlich bei der des Gesichts. Wir erblicken hier ein *Porträt von geradezu erstaunlich individueller Bildung*. Der Kopf (Abb. 10) ist bis auf einen schmalen Haarstreifen tonsuriert. Die Stirne fällt unschön zurück, der Nasenrücken ist tief eingesattelt, die Nase selbst springt spitz und scharf vor. Der Mund ist eingefallen und weich; augenscheinlich hatte der betagte Schwarzburger seine Zähne verloren. Einen abstossenden Eindruck macht vollends das vorspringende, überlange und spitze Kinn, dessen Contur der Restaurator auch zu mildern versucht hat, ohne aber hindern zu können, dass man von dem Porträt den Eindruck eines abnormen Menschen erhält. Der eigentümlich geformte Schädel lässt sogar annehmen, dass wir hier einen Schwachsinnigen, einen Cretin, vor uns haben. Diese Möglichkeit liegt nicht fern, da im Mittelalter gern geistig schwache Söhne aus Fürstenhäusern in Klöster gesteckt wurden. Das Denkmal wird in Abschnitt 6 bei Besprechung der Porträtentwickelung noch zu berühren sein.

In der Figur Günthers tritt im Gegensatz zu den bisher besprochenen Werken eine durchaus im gotischen Sinne proportionierte Persönlichkeit entgegen. Der Unterkörper und die Beine sind übertrieben lang im Verhältnis zu den Armen. Aufgerichtet würde der Schwarzburger ganz grotesk wirken. Der in die Länge gezogenen Figur entspricht die des Steines; die Breite verhält sich zur Höhe wie etwa 1 : 2 1/2. Nur noch zweimal finden sich im 14. Jahrhundert in Erfurt ähnliche Verhältnisse (vergl. S. 40), denn im allgemeinen verhält sich bei Grabsteinen Breite zu Höhe wie 1 : 2.

Das Wesentlichste des Denkmals ist die Profilstellung der Gestalt; sie bedeutet einen völligen Bruch mit der bei den seither betrachteten Denkmalen durchgeführten Frontalität. Woher dieser Umschlag in ein völlig anderes Extrem?

Der Typus des anbetend Knieenden oder Verehrenden war ja längst — man denke an die Widmungsbilder in der Miniaturmalerei — ausgebildet; trotzdem scheint es sehr merkwürdig, dass er, vordem nur verwendet im Zusammenhang von Anbetungsszenen, nun aus dem Zusammenhang gerissen, frei und selbständig in der Grabplastik auftritt. An den Christusportalen schon aus romanischer Zeit (Alpirsbach), wie erst recht denen der Gotik, war die Flankierung Christi von den knieenden Figuren Mariä und Johannis typisch; auch die knieenden, manchmal von Heiligen empfohlenen Stifter reihen sich hier an (anscheinend frühestes Beispiel in Thüringen das frühgotische Gerichts-Portal der Cistercienserkirche zu Oberweimar). Aus diesen Elementen entstehen dann nach 1350 die ersten Epitaphien, die regelmässig Knieende in die Komposition einbeziehen. Gleichzeitig aber beginnt auch die Entwickelung des Stifterbilds, welches sich ähnliche oder gleiche Aufgaben stellt wie das Epitaphium.

Aus der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts sind in Erfurt noch einige wenige Altartafeln mit Stifterfiguren erhalten; das älteste, eine sehr figurenreiche Kreuzigung noch an die Miniaturenkunst anklingend, befindet sich am Lettner der Predigerkirche selbst, unweit des Denkmals des Schwarzburgers. Darf man nun

annehmen, dass in letzterem eine ins Überlebensgrosse gesteigerte freie Übertragung des aus der Tafelmalerei entnommenen Stiftertypus zu erblicken ist? Oder liegt das Verhältnis umgekehrt? Für letztere Annahme spricht, dass auf den frühesten Tafelbildern die Stifterfiguren nur eine geringe und nicht aufdringliche Rolle spielen. Das Denkmal des Schwarzburgers ist aber eine kühne Schöpfung, wie ein Bild wirkend und von erstaunlich überzeugender Wiedergabe der Persönlichkeit!

Ist die Bemalung nun wirklich echt, geht sie zurück bis zur Entstehungszeit des Denkmals? Die Frage ist bisher nicht aufgeworfen worden. Auch Bode hat keinen Anstand genommen, an ihr zu zweifeln. Aber der Stein hat zweifellos, wie Abschürfungen zeigen, im Boden gelegen, wobei allerdings über das Wann? und Wie lange? heute nichts mehr zu ermitteln ist. Bei eingehendster Untersuchung stellte sich heraus, dass die Farbe sehr dünn aufgetragen ist; entweder stösst man sofort auf den Sandstein selbst oder roten Bolus-Untergrund. In den Linien, in denen man gewiss Spuren der alten Bemalung finden müsste — saugt sich doch die Temperafarbe, wie das Denkmal des Grafen Gleichen zeigt und das des Ritters Lichtenhayn ergeben wird, sehr innig in den Stein fest — ist nichts mehr zu finden. Das scheint in hohem Grade bedenklich. Oder sollte man sich die überflüssige Mühe gemacht haben, vor der Auffrischung des Denkmals mit deckender Ölfarbe die alten Farbreste abzuwaschen? Genug, dass die heutige Bemalung als durchaus verdächtig abzulehnen ist. Das hindert freilich nicht die Annahme, dass der Stein ursprünglich bemalt war, dann infolge eines Platzwechsels oder einer baulichen Änderung in den Boden eingelassen wurde, um erst 1757 wieder zu Ehren zu kommen. So, wie sich das Werk heute zeigt, ist jedoch mit Sicherheit über den ursprünglichen Zustand nicht das Geringste, was zu Gunsten alter Bemalung spräche, zu ermitteln.

Doch tritt diese Frage als nebensächlich zurück vor der anscheinend unerbittlich wahren Linearzeichnung, die das Werk für die Entwicklung des Porträts in der Grabplastik ebenso wichtig erscheinen lässt wie im weiteren Sinne für die Erkenntnis

künstlerischer Zusammenhänge mit der gleichzeitigen Malerei, die mit der seither überlegenen Plastik nun allgemach in Wettbewerb tritt. Denn eine wesentlich spätere Entstehung des Monuments als 1345 ist nicht annehmbar, weil es in der That Porträtzüge verewigt, und ausserdem macht der Charakter der Inschrift eine spätere Entstehung als etwa 1360 unwahrscheinlich.

In der Lineartechnik verwandt mit dem Grabstein des Günther von Schwarzburg ist die Darstellung des von einem Knieenden verehrten Schmerzensmannes. Das Werk, dessen Alter sehr überschätzt worden ist, weil es sich am Chor der alten Peterskirche zu Erfurt befindet, zeigt den gesenkten Hauptes am Kreuze stehenden, in reichlicher Lebensgrösse gebildeten Christus. Die von Nägeln durchbohrten Hände halten Geissel und Ruthenbündel; die Lenden sind umgürtet mit einem fast zu den Knieen reichenden vielfaltigen Tuch. Der Körper ist von vorn gesehen, die Beine dagegen in Schreitbewegung von der Seite, ein Widerspruch, der die ernste, geschlossene Wirkung des Werks nicht stört. Der von Tettau (Abb. dort auf S. 283) irrtümlich für einen Mönch gehaltene Knieende, d. h. der Stifter, hält in betend erhobenen Händen ein langes Schriftband, das sich rahmenartig um ihn schlingt. Darauf steht:

+ crist . gervche . zv . labien . di . sele . der . begrabine . amen.

Das Werk war also bestimmt zum Schmuck des sich an die Südseite des Chors angliedernden Friedhofs. Von einer Skulptur kann eigentlich so wenig gesprochen werden wie vom vorangegangenen Denkmal. Die Komposition wirkt wie eine ins Grosse übertragene Miniaturzeichnung. Der Schriftcharakter, späte Majuskel mit einzelnen Minuskeln, lässt über die Entstehung des Werkes, etwa in den 60er Jahren des 14. Jahrhunderts, kaum einen Zweifel.

Während in der deutschen Plastik das Denkmal, was seine Technik anbetrifft, ziemlich vereinzelt dasteht, bietet sich Verwandtes in der gleichzeitigen Tafelmalerei. In seiner „Nürnberger Malerschule" hat Thode ein Bild des Schmerzensmannes in der Münsterkirche zu Heilsbronn veröffentlicht.

Christus wird hier wie dort durch einen Knieenden, in Heilsbronn den Abt Friedrich von Hirzlach, verehrt, dessen Namen in Majuskel angegeben ist. Auch er hält ein Schriftband mit den typischen Worten (Minuskel): miserere mei deus, welcher Wortlaut uns bereits auf dem Grabdenkmal des Schwarzburgers begegnete. Das Vorkommen beider Schriftarten gestattet etwa gleichzeitige Datierung des Heilsbronner Bilds mit der Linearzeichnung zu Erfurt. In letzterer ist das Grössenverhältnis zwischen Schmerzensmann und Stifter glücklicher, denn der Abt in seiner Zwerghaftigkeit wird fast von dem in monumentaler Grösse gebildeten Christus erdrückt. An sich sind diese Unterschiede gegenüber dem künstlerischen Gehalt der Werke selbst unwesentlich, jedoch gewinnen sie bei einer Vergleichung paralleller Erscheinungen zwischen Malerei und Plastik eine bei Behandlung der Epitaphien (Abschnitt 5) noch zu würdigende Bedeutung.

So eigenartig das Denkmal am Peterskloster ist, so bietet es an sich mithin keine vereinzelte oder etwa künstlerisch selbständige Darstellung. Nur die Technik giebt ihm im Kreise verwandten Stoffes besondere Bedeutung, ohne natürlich an die von grandioser Feierlichkeit getragene Schöpfung in Heilsbronn heranzureichen. Farbspuren sind an der Linearzeichnung nicht mehr nachzuweisen.

Das Grabdenkmal Günthers von Schwarzburg ist das erste einer Reihe von Denkmalen, welche den Verstorbenen knieend zeigen, aber ohne den in der Tafelmalerei und Epitaphienplastik stets gegebenen Gegenstand der Verehrung. Da die Verstorbenen in Lebensgrösse und darüber hinaus gebildet wurden, blieb kein Platz übrig für eine derartige Darstellung, die ohnedies überflüssig schien, wenn die Platten so aufgestellt wurden, dass der Verstorbene sich dem Altar zuwendete. Dieses Fehlen des Anzubetenden muss später, vornehmlich in der süddeutschen Plastik des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts, störend empfunden worden sein, anders wäre das Anbringen eines Crucifixes oft dicht am Rand des Steins und eine dadurch bewirkte Abrundung der Komposition schwer zu erklären. Davon aber

war man zur Zeit, als das Denkmal des Schwarzburgers geschaffen wurde, mit seiner möglichst getreuen Wiedergabe der Persönlichkeit im Profil noch weit entfernt. Trotzdem hat man bald das Ungeschlossene der Darstellung erkannt, denn das Schema ist nicht wiederholt worden, in Erfurt wenigstens. Man muss wohl die Beschränkung der Gesichtswiedergabe aufs Profil, als eine der Totalität individueller Gesichtswiedergabe hinderliche Ausdrucksform, empfunden haben. Darauf lässt schliessen das Denkmal des Ritters Theoderich von Lichtenhayn, das seiner Technik nach, eigentlich aus dem zwischen Malerei und Plastik liegenden Gebiet herausfällt nach der Seite der Plastischen hin, sich aber als neuer Versuch zur Lösung des im Denkmal des Schwarzburgers anscheinend nicht zur Zufriedenheit bewältigten Problems der Darstellung individueller Erscheinung anreiht.

Das Denkmal des Ritters

Theoderich von Lichtenhayn

(T. 155) ist am Lettner der Predigerkirche aufgestellt (Tafel 5). Es misst 2,10 : 1 m. Abgesehen von moderner „Reinigung“ des einst polychromen Werks und mehrfachen Übertünchungen, die die feinen Einzelheiten des technisch überaus geschickt behandelten Flachreliefs verschmiert haben, hat der Stein verhältnismässig wenig gelitten. Jedoch sind Nase und Oberlippe mutwillig zerstört. Die sorgfältig eingemeisselte Majuskel-Inschrift giebt das Todesjahr 1366 an.

Der Ritter kniet auf einer Stufe; sein von Locken umwalltes bärtiges Haupt wendet er dem Beschauer entgegen. Mit der Rechten hält er den Schild und das auf die Stufe aufgestützte Schwert. Die Linke hält bis zur Schulterhöhe erhoben den mächtigen mit gezaddeltem Mantel und Zier geschmückten Topfhelm. Der Unterkörper ist im Profil durchgeführt; während dementsprechend die Beine fast wie ein einziges Bein gesehen scheinen, wendet sich der Oberkörper ein wenig seitlich ins Halbprofil und vermittelt, so wenn auch nicht ganz ungezwungen, den Übergang zu dem en face gesehenen Kopf. Der volle

Ausdruck der Persönlichkeit, beim Grabmal des Schwarzburgers bereits erreicht, genügte dem Künstler dieses Werkes nicht mehr. So wagte er sich an die in dem technisch virtuos durchgeführten Flachrelief doppelt schwierige Aufgabe, das Gesicht von vorn gesehen wiederzugeben. Das Problem ist im grossen Ganzen mit erstaunlicher Sicherheit gelöst.

Trotz der ungeschickt erscheinenden Beinstellung, die wegen der heute nur schwach angedeuteten Stufe auf den ersten Blick unbegründet scheint, macht der Ritter durch die Verschiebungen der Körperachsen doch den Eindruck des Beweglichen. Lebendiger, beobachtender Gesichtsausdruck ist erreicht, da die Augen weit geöffnet sind und von schweren Lidern umrandet wie suchend und forschend geradeausblicken; kleine Falten über den Augenbrauen und die tief durchfurchte Stirn verstärken den Eindruck gespannten Ausschauens. Die vollen Lippen sind leicht geöffnet, die Backen hager und straff modelliert; die Backenknochen, der Unterstirnrand und die Schläfeneinsenkung sind mit anatomischer Treue wiedergegeben. Der Bart ist in struppige, wie vom Wind zerzauste Locken zerlegt, er giebt dem hageren Gesicht etwas Wildes, Trotziges. Man denkt unwillkürlich an ein mähnenumwalltes Löwenhaupt. Doch das auf dem Scheitel glatt gekämmte, an der Seite vielleicht gar künstlich gewellte, die Ohren verdeckende Haupthaar verrät, wie auch die elegante, modische Kleidung, den Mann von Welt.

Das Werk zeigt, wie das des Günther von Schwarzburg, übertrieben gestreckte Proportionen. Der Körper ist hager und sehnig. Die bei dem Schwarzburger noch störende Ungeschicklichkeit der Armhaltung ist auch hier noch nicht ganz überwunden. Der rechte Arm ist zu kurz, wo der linke steckt, von dem wir nur die an den unteren Helmrand fassenden Finger sehen, verschweigt der Künstler. Doch giebt die Lebendigkeit der Darstellung eine so frische, unmittelbare Wirkung, dass das Gefühl, als ob der Künstler noch mit dem Stoff ringe, kaum aufkommt.

Der Stein war einst, wie einzelne Farbspuren verraten, überraschend bunt. Der Rand trug auf leuchtendem Mennigrot

die schwarze Inschrift. Der Untergrund der Mittelfläche war (wie bei Graf Gleichen) mit stumpfem blaugrauen Ton, etwa Caput mortuum entsprechend, überzogen. Von dem neutralen Grund hob sich einst die Gestalt kräftig ab. Locken und Bart sind ockergelb getönt; der reichgesteppte Leibrock „der Lendner" über dem Kettenhemd war saftgrün. Die Rüstung war grau, Schwert, Gürtel, Tasche mit Dolch und dessen Ketten, sowie Schuhe und Riemen für die Sternsporen waren schwarz. Das Gesicht, die Handschuhe und das Wappen zeigen keine Farbspuren; dort wirkte der gelblich-braune Ton des Steines farbig. Dagegen waren die Pupillen schwarz angegeben. In leuchtendem warmen Purpurrot prangte der Helmmantel, an der Helmzier lassen sich Spuren von Zinnoberrot und an den stilisierten Pfauenfedern grün-blaue Farbspuren nachweisen. Überaus prächtig und farbenfroh muss das Werk also einst gewirkt haben. Ganz abgesehen von seinem kostümgeschichtlichen Wert ist es ein Beweis für das grosse technische Können der Zeit; das Relief springt an den höchsten Stellen nur etwa 2 cm aus der Steinfläche hervor.

Die Datierung des Werkes, 1366, dürfte sich mit der Herstellung decken. Laut Zacke, Totenbuch des Dominikanerklosters, Erfurt (1861), stimmte eine erst vor wenigen Jahren unter dem Wandverputz am Äusseren der Predigerkirche verschwundene Skulptur, der Grabstein eines Ritters Berthold de Belman, † 1358, mit dem Monument des Lichtenhayn genau überein. Das Gleiche gilt von dem Epitaph des in der Liebfrauenkirche zu Arnstadt begrabenen Ritters Theoderich von Witzleben, † 1376. Hier ist nur der Lendner reicher und mannigfaltiger gesteppt, dadurch den seit 66 erfolgten Wechsel der Mode zeigend. Das Denkmal (siehe Absch. 4) ist weniger bedeutend durch die flaue Porträtwiedergabe, technisch weniger interessant durch das Aufgeben des Flachreliefs zu Gunsten des bequemen Hochreliefs. Der Belmansche Grabstein zeigte, wie noch jetzt das Witzlebensche Epitaph, ein Spruchband.

Typisch ist das Monument des Lichtenhayn für eine ganze Gruppe von Denkmalen, die mehr oder minder geschickt das

gleiche Schema verwenden. In den Erfurten Kirchen, in Arnstadt, Saalfeld, Nordhausen etc. finden sich verwandte Werke, deren Aufzählung und Beschreibung unnötig erscheint, weil sie entweder zu zerstört oder aber handwerkliche Erzeugnisse sind. Das gleiche Schema in Lineartechnik wie Hochrelief kehrt immer wieder von der Mitte des 14. Jahrhunderts bis fast zum Ausgang des 15. Jahrhunderts. In den Epitaphien spielt es natürlich ebenfalls eine Rolle. Einzelne Denkmale des 14. und 15. Jahrhunderts enthalten zwei derartig knieende oder auch nur knieend gedachte Personen, die dann einander zugewendet, wie bei den Epitaphien, angeordnet werden; sie knieen selten auf einer Stufe, wie Lichtenhayn, sondern wie der Schwarzburger entweder ziemlich unvermittelt in der Luft oder in etwas unwahrscheinlicher Weise auf dem Rand von Wappen.

Der durch den Zusammenhang bedingte Ausblick vom Denkmal des Lichtenhayn auf die verwandte Grabplastik hat die Betrachtung von deren Beziehungen zur Malerei in den Hintergrund treten lassen. Auf diese Fragen zurückkommend und die vorbesprochenen Denkmäler überschauend, musste festgestellt werden, dass die künstlerische Ausgestaltung eines in der Fläche gehaltenen Grabsteins eo ipso Berührung mit der Malerei haben musste, konnte doch nur diese oder die ihr verwandte Linearzeichnung angewandt werden. Ergaben sich dabei Beziehungen zur Tafelmalerei des 14. Jahrhunders, so auch im gewissen Sinn zur Wandmalerei, wenn man etwa die Memlebener Kaiserbilder, die ja auch gewissermassen als Totenbildnisse aufgefasst werden dürfen, in die Betrachtung hineinzieht. Wichtig erscheint auch in diesem Zusammenhang das im Dom zu Bamberg durchaus in der Art eines Grabmonuments behandelte auf einen Pfeiler gemalte Denkmal des Bischofs Leopold II, † 1363. Das Werk, den Kirchenfürsten in doppelter Lebensgrösse wiedergebend, ist mit Ölfarbe bei der Restaurierung aufgefrischt worden, ohne dass der einstige Charakter wesentlich geschädigt wurde. Die Inschrift läuft nicht um den Stein, wie sonst typisch, herum, ist auch nicht eingemeisselt, sondern oberhalb zweier des Bischofs

Haupt flankirenden Wappen ebenfalls gemalt. Das Denkmal, dem sich möglicherweise weitere Beispiele anreihen lassen, ist ein weiterer interessanter Beleg für das Vorhandensein von sich freilich ganz von selbst ergebenden Beziehungen zwischen Malerei und Plastik, wenn es den gleichen Zweck galt: durch Schöpfung eines Bildes das Gedächtnis an Verstorbene der Nachwelt zu erhalten.

Sollte da nicht erlaubt sein, die Frage aufzuwerfen: hat man im 14. Jahrhundert Platten mit glattem Mittelfeld bezw. nur vertieft eingearbeitetem Inschriftrand bildartig bemalt? Denkmale, die die Aufwerfung dieser Frage unterstützen, kommen in Naumburg, Schulpforta und Merseburg (Platte des Bischofs Thietmar) vor, leider, um es im Voraus zu sagen, in einem Zustand, der heute die Beantwortung der Frage ausschliesst. Auch das (S. 45) besprochene Denkmal des Ritters Reinhard Varch muss in den Kreis der Betrachtung gezogen werden. Die Linearzeichnung ist so auffallend zart, dass sie wie eine Vorzeichnung für die Bemalung erscheint. Ohne letztere hätte es überhaupt kaum Zweck gehabt, die heute nur nach erfolgter Nachzeichnung mit Bleistift sich abhebenden Linien einzuritzen. Durch Anfeuchten des Steines gelang es, ein paar rote Farbspuren, die sich aber nicht mit der Zeichnung decken, die also möglicherweise im Gestein selbst vorhanden sind, nachzuweisen.

In Erfurt findet sich eine Anzahl handwerklicher Grabplatten mit ebenfalls sehr zarter Linearzeichnung. Doch war ein Anfeuchten der Steine ergebnislos und zwar umsomehr, als auch diese Platten gerade wie die mit der üblichen energischen Linearzeichnung in den Boden eingelassen worden waren. Ganz widersinnig wäre natürlich gewesen, buntbemalte Platten der Zerstörung durch die Füsse darzubieten. Auffallend aber bleibt immerhin, dass man sich zu Zeiten, da man eigentlich keinen Grabstein unverziert liess und wenigstens das Mittelfeld mit einem Wappen oder — bei Geistlichen — mit Kelch zierte, in einzelnen Fällen nur mit einer eingemeisselten Inschrift sich begnügte und das wohlgeglättete Mittelfeld, das geradezu eine Bemalung herausforderte, unbenutzt liess. Von diesen Steinen tragen die zu

Schulpforta zum Teil noch Majuskelinschrift, sind also vor 1360—70 geschaffen; andere, so im Naumburger Domkreuzgang, weisen Minuskelinschrift auf.

Ein stattlicher zeitweise in den Boden eingelasser, nunmehr aufgerichteter Grabstein eines Grafen Hermann von Mansfeld im Naumburger Dom zeigt die Majuskelinschrift mit schwarzer Paste gefüllt. Auf dem Mittelfeld ist in schwachen Linien nur andeutungsweise der Rest einer Zeichnung zu erkennen, die etwa einst einen über dem Wappen emporragenden Helmschmuck dargestellt haben kann. Da der Rand verhältnismässig gut erhalten ist trotz auffallend flacher Eintiefung der Inschrift, so liegt die Annahme nahe, dass auch das Mittelfeld einst mit ganz flachen, zarten Linien geschmückt war, die um zu wirken geradezu Farbe verlangt haben müssen. Dass man im hohen Grade farbenfreudig war, bewies ja das Denkmal des Lichtenhayn, das allerdings nie in den Boden eingelassen, sondern gleich an der Wand aufgerichtet worden ist.

So muss denn die Frage, ob überhaupt Platten mit glattem Mittelfeld bezw. Linearzeichnung bildmässig bemalt worden sind, — das Denkmal Günthers von Schwarzburg ist als Beweis ausgeschlossen — im Thüringer Gebiet unbeantwortet bleiben. Vielleicht giebt ein glücklicher Zufall — wie oft sind Grabplatten mit der Bildseite nach unten verwendet worden! — einmal Aufschluss. Jedenfalls sollte von der Fachwissenschaft der Bestand alter Grabdenkmale mit glattem Mittelfeld sorgsamster Untersuchung unterzogen werden. Wenn in der That Farbspuren sich durch Anfeuchten der Steine nachweisen liessen, wäre schon vieles gewonnen.

Es fehlt ja ohnehin nicht an vereinzelten Versuchen, in der Fläche gehaltene Grabplatten durch Einlage verschiedenfarbigen Steins (Deckplatte des Denkmals für Papst Clemens II. — Bamberger Dom), vor Allem aber durch Einlassen von ausgeschnittenen, Gesicht und Hände wiedergebenden Metallplatten auch gewissermassen koloristisch zu beleben. Beispiele für letzteres Verfahren bieten mehrere handwerkliche Arbeiten des ausgehenden 15. Jahrhunderts im Kreuzgang des Erfurter Doms.

So primitiv an sich dieses Einlege-Verfahren sein mag, so scheint es doch kennzeichnend für die Versuche, einen gewissen farbigen, im weiteren Sinne malerischen Eindruck zu erzielen.

Der Zusammenhang der Grabplastik mit der Malerei, in obigen Denkmalen durch das Gebundensein der Dekoration an eine gegebene Ebene bedingt, ist rein auf die Wahl der Darstellung beschränkt bei den in Relief ausgeführten Epitaphien. Malerei und Plastik verwenden auf diesem Gebiet gern die gleichen Stoffe. Bei der Epitaphien-Plastik zeigt sich ohnehin, wie ja bei deren künstlerischem Charakter selbstverständlich, ein stärkeres malerisches Element, als es sich in den Grabsteinen einzelner Personen selbst entwickeln konnte. Oft kann man die Epitaphien der Plastik in Stein übertragene Andachts- oder Assistenzbilder nennen. Bei der anscheinend ziemlich parallelen Entwickelung der gemalten und plastischen Epitaphien wurden natürlich auch Vorwürfe ausgetauscht, die sich besser für die Wiedergabe in Malerei eigneten. Das gilt z. B. von dem Einzelmotiv des Schweisstuches der Veronika, durch sich selbst nur in der Malerei logisch möglich. Aber unbefangen, wie die mittelalterlichen Künstler waren, übertrugen sie das Motiv in die Plastik; so findet es sich zum ersten Mal anscheinend auf dem etwa um die Mitte des 14. Jahrhunderts entstandenen Epitaph eines Mannes und zweier Frauen im Dominikanerkloster (Gymnasium) zu Eisenach. Das Werk zeigt den Stoff weitergebildet, indem Christus als Halbfigur erscheint. Eine wulstartige Wolkenbildung (Abb. 14) war nötig, um das Hervortreten Christi, dessen Nimbus noch das Tuch oben überragt, einigermassen zu ermöglichen. Mangel an Stilgefühl und grosse Naivität sprechen sich in diesem interessanten Epitaph, einem der frühesten seiner Art in Thüringen, aus.

Denn erst kurz nach der Mitte des 14. Jahrhunderts beginnt die Entwickelung der plastischen Epitaphien; gleichzeitig entwickeln sich die der Tafelmalerei. Bei dem Mangel einer einheitlichen Bearbeitung dieses interessanten Materials kann aber an dieser Stelle nur ein Bruchteil der Bilder zur Vergleichung mit der Plastik herangezogen werden.

Die Sitte, Verstorbenen ein gemaltes Denkmal zu setzen, welches gleichzeitig durch Schilderung eines biblischen oder legendarischen Vorgangs dem Gotteshaus als Zierde diente, scheint vornehmlich in Franken beliebt gewesen zu sein Wenigstens enthalten die Kirchen von Nürnberg, Schwabach, Heilsbronn, das German. Museum und das Bayr. National-Museum derartige meist im Laufe des 15. Jahrhunderts entstandene Werke. Diese stimmen insofern ganz genau mit der Grabplastik überein, als ihre Inschrift meist der der Grabsteine selbst entspricht, und meistens weiter nichts berichtet wird als die Todesdaten und die Namen mit der Beifügung des frommen Wunsches, dass die Seelen in Frieden ruhen mögen. Die Verstorbenen sind knieend in zwerghafter Gestalt entweder in die Komposition selbst eingegliedert oder auf einer Art Predella zu dem ganz selbständigen Tafelbild angebracht. Im Laufe des 15. Jahrhunderts entwickelt sich das Nürnberger Epitaphienbild zu stattlicher Grösse und erhält durch ein schräg vorkragendes Schutzdach, an dem die Inschrift gern angebracht wird, ein monumentales Gepräge.

In Thodes Nürnberger Malerschule ist der künstlerisch wertvolle Teil dieser Epitaphienbilder behandelt; das für die Entwickelung des Porträts Wichtige hat Lehmann aus diesem Material herausgesichtet im „Bildnis bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer“. Ein freilich sehr kurzer, summarischer Abschnitt des Buchs bespricht „das Porträt als Totendenkmal“. Doch scheint das Epitaphienmaterial damit noch nicht erschöpft; seine Zusammenstellung würde eine dankenswerte und ikonographisch wichtige Aufabe sein, die hier nur gestreift werden kann.

Das älteste durch Abbildung veröffentlichte Epitaph, das der Barbara Polani in der Barbarakirche zu Breslau von 1309 (abgeb. in Försters Denkmale VI, 1860), zeigt eine Verehrung des Schmerzensmannes, also den Stoff, den die Thüringer Epitaphienplastik wie wohl auch die im ganzen übrigen Deutschland im 14. und 15. Jahrhrhundert gern und oft verwendet hat, dem wir auch bereits oben begegnet sind. Das gemalte Epitaphium des 1365 † Burggrafen Berthold von Nürnberg, Bischofs von Eichstätt in Heilsbronn, laut Inschrift 1479 restauriert, zeigt eine Verehrung

Mariä durch den Bischof. In Heilsbronn auch befindet sich das gemalte Epitaph des 1370 † Magister Mengot, welches ein interessantes symbolisches Bild, die Lehre von der Fürbitte Mariä und der Vergebung der Sünden durch Gottvater darstellt, ein Stoff, den anscheinend die Epitaphienplastik nicht aufgenommen hat. Im 15. Jahrhundert entwickelt sich die fränkische Epitaphienmalerei zu grosser Bedeutung und bringt eine Fülle von Werken hervor. Eines der interessantesten ist von Thode (Malerschule, S. 31) der Kunst Meister Bertholds eingereiht worden: das Epitaph der 1434 † Walburg Prünsterin (G. M. 95), eine Geburt Christi darstellend. Es folgen, abgesehen von einer Reihe von Epitaphien, chronologisch bei Lehmann (S. 150—153) geordnet, in der Aegidienkirche zu Nürnberg (Tetzelkapelle), ein Epitaphium der 1437 † Frau Elsbeth Tetzel mit der Madonna in Engelglorie, eins der 1442 † Frau Anna Tetzel mit einem Mantelschaftsbild und weiter eine Zahl meist übermalter im Laufe des 15. Jahrhunderts entstandener Epitaphien mit der Kreuzigung Christi, der Verkündigung, der Verehrung, dem Tod und der Grablegung Mariä. Gerade die Marienlegende also ist es, die im Mittelpunkt der Epitaphienmalerei steht, so hat z. B. noch 1487 Wohlgemuth den Tod Mariä im Hallerschen Epitaph verwendet (G. M. 115). Alles in Allem hat auch die schwäbische Epitaphienplastik, soweit es sich wenigstens um Augsburg handelt, sich mehr der Verherrlichung und Verehrung Mariä zugewandt, als der Christi. Dieser aber behauptet im 14. und 15. Jahrhundert in der Thüringer Plastik durchaus das Übergewicht. Erst gegen Ausgang des 15. Jahrhunderts tritt dort in der Grabplastik die Madonna mehr in den Vordergrund. Von Beziehungen der fränkischen Epitaphienkunst zur Thüringer Plastik scheint also nur indirekt gesprochen werden zu können. Erschwert wird auch die Erkenntnis etwaiger direkter Zusammenhänge dadurch, dass in Thüringen gemalte Epitaphien erst nach 1500 vorkommen. Obwohl die Thüringer Kunst und ihr Mittelpunkt: Erfurt, seit der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts auffallend abhängig ist von der Kunst Frankens, insbesondere Nürnbergs, scheinen Epitaphienbilder nicht gemalt worden zu sein. In entsprechendem Gegensatz

ist gerade in Franken, am Ort reichster Blüte der Epitaphienmalerei, die Epitaphienplastik verhältnismässig weniger entwickelt.

Noch sind wir also nicht in der Lage bei dem nicht genügend gesichteten Material genau die Fäden zu erkennen, die sich von Epitaphienmalerei zur Epitaphienplastik hinüberspinnen. Anzunehmen ist, dass wir auf allen Gebieten, so auf dem der Grabkunst (wenn der Ausdruck gebraucht werden darf), die Plastik im 14. Jahrhundert Führerin war. Während sie sich in Thüringen in der Wahl der Stoffe — Verherrlichung Christi — Beschränkung auferlegte, erweiterte die aufstrebende Tafelmalerei die Darstellungskreise um neue legendarische und symbolische Stoffe, die im Laufe des 15. Jahrhunderts ihrerseits der Epitaphienplastik zugeführt wurden. Wie bereits betont, verlieren gegen Ende des 15. Jahrhunderts die Erfurter Epitaphien zu Gunsten mehr bildmässiger Wirkung ihren streng architektonischen Charakter.

Auf ein merkwürdiges Zwischenglied zwischen Malerei und Metallplastik, die Votivtafel der Isabella von Burgund, gestiftet 1433 (Altert. Mus.) zu Basel sei schliesslich hingewiesen als auf ein mit den Epitaphien nahe verwandtes Werk. In die Bronceplatte ist die Zeichnung höchst sorgfältig graviert, um mit emailartiger, verschiedenfarbiger Paste gefüllt zu werden. Dargestellt ist die Verehrung der Pietà durch die knieende Familie Philipps des Guten. Zwei Heiligen stehen, die Familie der Fürbitte Mariä empfehlend, zur Seite.

Gerade dies Beispiel ist typisch für die Durchdringung von Malerei und Plastik bei Werken, bestimmt, die Erinnerung an Verstorbene zu erhalten; es lehrt aber auch, wie schwierig es ist, bei mittelalterlichen Werken die Grenzen der ineinander greifenden Techniken festzusetzten und die gewissermassen zwischen ihnen stehenden Werke in bestimmte Rubriken einzureihen. Denn wenn je eine Kunstübung in dieser Beziehung manchmal bis zu völliger Stillosigkeit naiv gewesen ist, dann war es die deutsch-mittelalterliche.

IV.

DIE TUMBEN.

Eine zusammenfassende Beschreibung der in Deutschland erhaltenen Tumben oder Hochgräber fehlt noch, ebenso wie eine einheitliche kunsthistorische Würdigung dieses allenthalben verstreuten interessanten Materials. Es ist das um so auffallender als gerade die Tumben beste Gelegenheit bieten, die deutsch-mittelalterliche Plastik nach einer bestimmten Richtung hin kennen zu lernen: der Darstellung des Schmerzes und der Verzweiflung. Ein hochgesteigertes, ehrliches Ausdrucksbedürfnis ist ja als innerstes Wesen im Mittelalter der deutschen Kunst eigen gewesen; konnte sich dies in der Plastik an Kirchen vornehmlich an deren Chistusportalen mit der Schilderung des Jüngsten Gerichts, der Darstellung der klugen und thörichten Jungfrauen u. A. äussern, so fand es daneben seine Bethätigung in bedeutsamer, ja in einer fast bis zur Verzerrung übertreibenden Weise an dem Schmuck der Tumben; diese sind also nach dieser Richtung hin sehr lehrreich für das Verständnis des Geistes jener Kunst, auch nach der entgegengesetzten Seite hin, der des naiv und frisch Erzählenden und Berichtenden in genrehaften Vorgängen, welche darzustellen, der begrenzte typische Darstellungskreis von christlichen Stoffen im Allgemeinen nicht oft gestattete. Um so begreiflicher, dass man die an den Seitenwänden der Tumben sich bietenden Flächen gern benutzte, solchem Schilderungsdrange Luft zu machen.

Bereits das Denkmal des Landgrafen Friedrich zu Reinhardsbrunn (Taf. 4) zeigt auf der Deckplatte die Elemente, die später bei den Tumben von Fürsten eine grosse Rolle spielen: die wappenhaltenden Knappen und Engel. Erstere sind eine Vorstufe für das gern an den Tumbenwänden sich scharende, den Tod des Herrn beklagende Gefolge. Die Engel, welche das Kopfkissen halten und Weihrauchfässer schwingen, kommen vereinzelt auch an den Seitenwänden vor, manchmal auch ebenso wie Geistliche in origineller zwerghafter Verkleinerung zwischen

und neben den Verstorbenen aus dem Tumbendeckel selbst hervorragend und mit Gebetbüchern versehen. Sie sollen dort laut Schnaase VI. 496 „den Hergang oder die Empfindungen der Sterbestunde andeuten". Ein Denkmal dieser Art (ein Beispiel aus Marburg bringt Otte II. 597) kommt m. W. in Thüringen nicht vor.

Wie gross überhaupt die Zahl der in Deutschland erhaltenen Tumben ist, lehrt ein Blick in die kurze Aufzählung bei Otte II. 591—601. Für Erfurt und das benachbarte Gebiet kommen nur drei Werke in Betracht: in der Liebfrauenkirche zu Arnstadt die Tumba des Grafen Günther XXV. von Schwarzburg († 1368), in Schulpforta die des Markgrafen Georg von Meissen († 1402) und schliesslich die Tumba des heiligen Severus in der Severikirche zu Erfurt.

Vor der Einzelbetrachtung dieser Werke sei kurz hervorgehoben, dass der in Abschnitt II geschilderte Prozess des Eingreifens der Architektur in die Grabplastik auch an den Tumben sich vollzogen zu haben scheint. Das bekannte Denkmal Rudolfs von Schwaben-Merseburg kann nur bedingt eine Tumba genannt werden, denn der den Erzguss umschliessende Unterbau ist eigentlich nur ein einzelner starker Stein, kein aufgemauertes Hochgrab. Sehr niedrig auch und kaum als Tumba zu bezeichnen ist das Denkmal Heinrichs des Löwen zu Braunschweig und das verwandte des Dedo zu Wechselburg. Erst seit dem 13. Jahrhundert kommen laut Otte Tumben „in Form eines Altars" vor. Mit diesem, zweifellos dem Einfluss der im Sinne des Vertikalismus treibenden Architektur zuzuschreibenden Emporsteigen der Tumba zum eigentlichen Hochgrab des 14. und 15. Jahrhunderts, wuchsen natürlich deren Seitenflächen, auf die in ihrer Schmuckfreudigkeit die Plastik gleich Beschlag legte. Als ältestes Beispiel dieser Art darf wohl die Tumba des Papstes Clemens II. im Dom zu Bamberg (Bode 68/69) angeführt werden, laut Hasak um 1237 entstanden. Die entwickelte gotische Architektur gab dann im 14. und 15. Jahrhundert der grossen Mehrzahl der Tumben ein ziemlich typisch feststehendes Schema, indem sie die Seitenwände mit von kleinen Wimpergen bekrönten Nischen umkleidete, aus denen Einzelfiguren hervor-

treten. Nur die Minderzahl enthält an den Seitenwänden fortlaufende Reliefs mit einheitlichen Handlungen. Schon darin spricht sich deutlich der überlegene Einfluss der Architektur aus, die das Figürliche eigentlich nur im dekorativen Sinne, d. h. als Füllung einer Nische, Laibung, Hohlkehle etc., zuliess.

Die Mehrzahl der Hochgräber bringt, dem Zug des Erzählens und Schilderns folgend, die Darstellung der den Verstorbenen betrauernden Angehörigen odes des geistlichen und weltlichen Hofstaats. Zu diesen Werken gehört das sehr zerstörte Monument des

Markgrafen Georg von Meissen

zu Schulpforta. Wie das stattliche, aus Thüringer Alabaster gefertigte Werk einst aussah, verrät nur noch ein Stich bei Reyher, Monumenta Landgraviorum Thuringorum (Gotha 1692). Darnach umzog die Tumba gleich unterhalb der Deckplatte eine tiefe von flatternden Engelchen belebte Hohlkehle. Darunter erhoben sich zierliche, vorkragende Baldachine, unter deren durchbrochenen Masswerk-Nischen die trauernde Gefolgschaft des Fürsten steht. Ein Baldachin zu Häupten und ein Löwe zu Füssen des Markgrafen (heute zerstört) vervollständigten den einst reichen und prächtigen Aufbau. Erhalten ist heute nur die liegende Figur des Markgrafen, auf der rechten Seite flankiert von Wappen und Helm, sowie an der Tumba Seitenwänden 14 stark beschädigte kleine in stärkstem Hochrelief gearbeitete Ritter in reicher höfischer Tracht (Abb. 12). In drastischer Weise geben die puppenartigen etwa 50 cm hohen Gestalten ihrem Schmerz über des Markgrafen Tod Ausdruck. Die thörichten Jungfrauen an manchen Kirchenportalen können nicht lebhafter und beweglicher den Verlust des himmlischen Bräutigams beklagen, als diese höfische Gesellschaft in ihren modischen weitärmeligen, gezaddelten und schleppenden Gewändern den Tod ihres Lehnsherrn. Im Gegensatz zu den stark bewegten Figürchen, in denen, durch die Mantelkapuze und die langen Mäntel irregeführt, Puttrich und Otte „Mönche" erkannten, liegt die Gestalt des Markgrafen selbst in der durch die Rüstung bedingten, starren Haltung da.

Obwohl Puttrich, der sonst sehr zuverlässige Beobachter, das Figürliche des Denkmals als „mit Geist und Fleiss“ ausgeführt rühmt, darf man das Monument als künstlerische Leistung nicht überschätzen; das Figürliche ist schwach. Die Hofgesellschaft zeigt unproportioniert starke Köpfe, zu kurzen Unterkörper und nur wenig variierte Stellungsmotive. Grobe Verzeichnungen der oberen Extremitäten kommen vor. Aber im Ausdruck des Schmerzes ist Mannigfaltigkeit und auch gewisse freilich fast über-



Abb. 12. Trauerndes Gefolge an der Tumba des Markgrafen Georg von Meissen († 1402) zu Schulpforta.

triebene Lebenswahrheit erzielt. Hier äusserst sich das bewusste Streben nach deutlichem Ausdruck psychischer Affekte. Der Schmerz sollte in greifbarer Form dargestellt werden; aber das Können des Meisters entsprach der Aufgabe nicht; im Vergleich mit anderen Werken ähnlicher Art haben andere Künstler — man denke an Claus Sluter! — dieses Problem ungleich glücklicher gelöst. Dem Stich nach zu urteilen, neigte die Begabung des Künstlers entsprechend dem reichen Gesammtaufbau des Denkmals mehr nach dem Architektonischen hin. Sind die

kleinen Nischenfiguren gegenständlich immerhin von gewissem Interesse, so ist das bei der etwas über Lebensgrösse gebildeten Figur des Markgrafen keineswegs der Fall. Jede Charakteristik der Züge fehlt, soweit die heutige Erhaltung erkennen lässt.

Das starke Ausdrucksbedürfnis, wie es obiges Denkmal zeigt, ist zweifellos gestützt worden durch die schrankenlose unverhohlene Art, mit der man bei Begräbnissen seinem Schmerz freie Bahn gelassen hat. Alwin Schultz hat diese Thatsache in „höfisches Leben" durch Citate mittelalterlicher Schriftsteller belegt. So heisst es u. A. in der von einem Fürstenfelder Mönch verfassten Chronica de gestis principum über das Begräbnis eines 1290 im Turnier zu Nürnberg verunglückten jungen Herzogs Ludwig von Bayern: Da erhob sich Klage und Jammer von seinen Alters- und Tischgenossen; einige rauften sich die Haare aus, andere zerrissen ihre Kopfbedeckung. Die ganze Kirche erschallte von dem Jammergeschrei und den Klagen etc. — Gegenüber dieser Schilderung ist der Ausdruck des Schmerzes am Denkmal zu Schulpforta noch sehr mild und gehalten. Anders aber ist es bei dem Denkmal des Grafen Gebhardt XVII. von Querfurt, † 1383, abgeb. bei Puttrich II, 2; Eisleben Bl. 9 und 10. Wie eine Illustration des obigen Citats wirkt hier die Darstellung. Gleich einem Leichenzuge ziehen um die Seitenwände der Tumba Geistliche und das trauernde Hofgesinde und Gefolge. Auch der Hofnarr ist anwesend und des Grafen Schutzjude. Die Körper sind lebhaft bewegt; der Schmerz bricht sich in fast schreiender Weise Bahn. Mit gewissen Rasseeigentümlichkeiten, darunter stark sprechenden Armbewegungen ist der Jude gekennzeichnet wenn auch in karikierender Übertreibung. Aber was lag schliesslich bei so stark entwickeltem Wirklichkeitssinn der Plastiker und bei dessen rückhaltsloser Äusserung näher, als diese Gefahr!

Ganz andere Saiten sind angeschlagen in dem Denkmal des

Grafen Günther XXV. von Schwarzburg

und seiner Gemahlin zu Arnstadt. Über dem Denkmal hat ein glücklicheres Geschick gewaltet, so dass es, abgesehen von dem glättenden Einfluss einer modernen Restaurierung, die

auch die Reste alter Polychronie entfernte, im allgemeinen gut erhalten ist.

Auf der Tumba liegen unter reichen Baldachinen der Graf, † 1368, und seine Gattin Elisabet, Gräfin von Honstein, † 1381. Ersterer bietet nur kostumgeschichtliches Interesse durch die sorgfältige Durchführung des Panzers und der Bewaffnung. Eine Individualisierung des Kopfes aber ist nicht erstrebt, ebenso wenig bei dem der Gräfin. Letztere scheint eine im Gegensinne gearbeitete vergrösserte und vergröberte Nachbildung des Denkmals der Cinna von Vargula (Tafel 14) in der Barfüsserkirche zu Erfurt; doch ist das vortreffliche Vorbild nur ganz verflaut wiedergegeben. Um so eigenartiger und ansprechender dagegen ist die Tumba selbst gegliedert (Tafel 6). Statt, wie üblich, deren Seiten durch Nischen mit Leidtragenden zu beleben, tritt das architektonische Element stark zurück zu Gunsten der Gefolgschaft des Grafen, welche die Deckplatte der Tumba trägt, ein sehr glückliches, wenn auch nicht vereinzelt dastehendes Motiv. Zwischen den Trägern sind die Seitenwände durch ganz flache, mit Wappen gefüllte Nischen belebt. Die ganze Anordnung ist sehr schlicht und klar; mit Aufwand geringer Mittel ist eine sehr glückliche Wirkung erreicht.

Die Träger der Deckplatte, durch ernsten Gesichtsausdruck auch als Leidtragende gekennzeichnet, sind meist bärtige Leute in ritterlicher Tracht mit der über den Kopf gezogenen Mantelkapuze. Da die auf je einer Schulter ruhende Last der Platte zu schwer sein würde, müssen die Arme unterstützend und hebend eingreifen. Die Beinstellung der Träger zeigt an, dass ein langsames, feierliches Schreiten mit der Bahre dargestellt werden soll. Obwohl bei je 2 Trägern jeder Langseite sich das gleiche Stellungs- und Bewegungsmotiv bietet, ist doch dadurch, dass die mittleren Träger einen Arm in die Hüfte stützen, sowie durch geschickte Anordnung des Mantels der Eindruck der Mannigfaltigkeit erreicht. Während am Kopfende der Tumba Wappen angebracht sind, steht am Fussende, gleichsam der Bahre voranschreitend, ein einzelner kahlköpfiger Alter mit langem Bart, Keule und einer Glocke; die fast wie eine komische

Figur anmutende Erscheinung scheint so persönlich und lebenswahr, dass man an eine freie Erfindung des Künstlers nicht denken kann. Puttrich sieht in dem wie ein „getreuer Ekkehard“ wirkenden Alten einen Kaplan; glaublicher scheint, dass irgend ein frommer Waldbruder dem Grafen das Trauergeleit giebt.

Der Künstler ist leider nicht bekannt, aber in der glücklichen Disposition des Monuments und den anziehenden Einzelzügen zeigt er sich als beachtenswerte Persönlichkeit. Noch fehlt dem Meister das Verständnis für das Organische der menschlichen Gestalt. Die Figuren sind nicht kubisch erfasst, sondern mehr an die Tumba angeklebt; die Funktion des Tragens ist rein äusserlich wiedergegeben. Die Arme sind viel zu kurz, fast verkümmert. Trotzdem zeigt gegenüber dem sonst um die Zeit der Entstehung des Werkes beginnenden Überreichtum an Einzelheiten das Monument solche kluge Beschränkung des dekorativen Beiwerks, solche Abklärung in der Verfügung über den gegebenen Raum, dass die noch vorhandenen Unfreiheiten zurücktreten müssen. Die Eigenart des Künstlers ist so ausgesprochen, dass ihm ohne Zweifel ein weiteres Monument, das Epitaph des Dietrich von Witzleben, ebenfalls in der Liebfrauenkirche zu Arnstadt zugeschrieben werden muss. Der Ritter starb 1375, welches Todesdatum sehr wohl die Annahme des gleichen Meissels erlaubt. Wie an der Tumba so ist auch hier die Raumverteilung sehr glücklich. Auf heute zerstörten Tieren knieen der Ritter und seine Gattin; zwischen ihnen erhebt sich der schräggestellte Wappenschild mit mächtigem Kübelhelm und phantastischem Greifenkopf als Helmzier. Diese überschneidet kühn den ganz einfach in sehr flachem Relief gehaltenen Spitzbogen, dessen Profile denen der Tumba genau entsprechen. Auffallend schlicht stilisiertes Rankenwerk füllt die oberen Zwickel. Die gleiche Relieftechnik, die gleiche unglückliche Missproportionierung der Oberarme im Verhältnis zum Körper, aber anderseits gleich glückliche Empfindung für einfach-wirkungsvolle Raumfüllung sind der Tumba wie dem Epitaph so eigen, dass über die gleiche Künstlerhand kein Zweifel sein kann.

Ein Rückblick auf das Denkmal des Günther von Schwarzburg, das des Ritters Lichtenhayn und die in diesem Abschnitt besprochenen Werke hat den frischen nach getreuer Wiedergabe des Erschauten strebenden Zug bereits dargelegt, einen Zug, der sich oft bis in rohe Steinmetzwerke hinein äussert und selbst künstlerisch schwache Werke durch die überzeugende Ehrlichkeit der Darstellung und durch ihre Naivität geniessbar machen kann. Dies volkstümlich schlichte ungeschminkte Erzählertalent zeichnet besonders aus den seither kunstgeschichtlich sehr mit Unrecht wenig gewürdigten

Sarkophag des Heiligen Severus

in der Severikirche zu Erfurt[1]).

Der Sarkophag ist auseinander genommen; die einstige Deckplatte bekrönt heute den Altar des Heiligen, 3 Seitenstücke sind zur Bekleidung des Marienaltars verwendet, das vierte Stück, eine Anbetung der heiligen drei Könige darstellend, liegt in einer Seitenkapelle der Kirche. Letztere Platte ist im Vergleich zu den anderen Seitenwänden nicht so frisch und unmittelbar empfunden. Der Künstler hielt sich hier an gegebene, typische Vorbilder. So enthält das Relief am linken Thürsturz des Hauptportals von St. Lorenz-Nürnberg (Abb. bei Bode, S. 90/91), die genau entsprechende Komposition, die sich übrigens auch in Basel (Altertums-Museum) vorfindet mit nur geringen Abweichungen. Zur Beurteilung des Künstlers kann also gerade diese Seite des Sarkophags nicht herbeigezogen werden.

Anders ist es bei den drei übrigen Stücken mit Szenen aus dem Leben Severi. Hier versagte natürlich der Vorrat typischer Vorbilder; hier war der Künstler auf eigene Füsse gestellt. Geschildert ist auf einer Schmalseite des heutigen Marienaltars eine häusliche Szene. Severus tritt, ein langes Spruchband haltend, zu seiner am Spinnrocken arbeitenden Gattin Vincentia und seiner mit Wollsträhnen beschäftigten Tochter Innocentia. — Die ent-

---

[1]) Die Geschichte des Sarkophags wird in der Zeitschrift des Erfurter Geschichts-Vereins, 1903, eine eingehendere Besprechung finden. D. Verf.

sprechende andere Schmalseite zeigt die Berufung Severi durch ein sich bei der Bischofwahl vollziehendes Wunder. Eine göttliche Sendbotin, die Taube, hat sich auf des frommen Wollwebers Haupt herniedergelassen; Kleriker nahen, den Verwirrten und Überraschten aus einem Winkel neben der Kirchenthüre hervorzuholen. — Die Vorderseite des Altars schildert die Inthronisation Severi unter Assistenz von 7 Klerikern. Auch hier sind hübsche Genrezüge in die Darstellung hineingezogen.

Wie beim Sarkophag des Grafen Günther von Schwarzburg zu Arnstadt, so zeigt sich auch hier noch ein Ringen mit formalen Problemen. Die Köpfe sind meist zu stark gebildet, die Oberkörper zu lang, die Beine zu kurz. Die Hände zeigen annähernd gleiche Fingerlänge. Aber der Bewegungs-Ausdruck ist überraschend frisch und lebendig; die Figuren stehen fest und energisch auf, sie bethätigen sich nicht scheinbar, sondern wirklich. Auch die Gesichtszüge sind unmittelbar erfasst; der Ausdruck scheint mannigfaltig und differenziert, obwohl dem Künstler nur äussere Mittel zur Charakterisierung zur Verfügung stehen. Dazu tritt eine eigenartig straffe Gewandbehandlung, die den Körper als solchen stets hervortreten und zu seinem Recht kommen lässt. Im Vergleich zu der sonst um 1370 etwa üblichen Behandlung des Stofflichen ist also der Meister durchaus selbständig, in der Erfassung des Anatomischen sogar den Durchschnittswerken überlegen.

Diese Vorzüge haben bereits Puttrich und Bode (S. 99) gewürdigt. Im Rahmen der Erfurter Plastik steht der Künstler frei und selbständig da. Nur der Meister der Barfüsserkirche (Abschn. 6) zeigt sich ihm überlegen durch die Gabe stärkerer Individualisierung, grössere technische Gewandtheit und entwickelteres Schönheitsgefühl. Ihm ist deshalb auch mit grosser Wahrscheinlichkeit die Deckplatte des Sarkophags (Abb. 3) zuzuschreiben, ein Werk von hoher Schönheit und einer dem Meister, der des Severi-Sarkophags Wände schuf, überlegenen formalen Abklärung. Dagegen fehlt dem „Meister der Barfüsserkirche“ das beim „Meister des Sarkophags“ so kennzeichnende Verständnis für den organisch belebten, bewegten Mechanismus der mensch-

lichen Erscheinung, ein Verständnis, das sich äussert im Verzichten auf das sonst den Durchschnittsleistungen der Plastik um etwa 1370 eigene Erdrücken des Körpers unter manierierter Gewandung.

Nur bei den sitzenden weiblichen Figuren der Sarkophag-Wände zeigt sich auffallend reiches Spiel von Falten, wie es z. B. auch die Nürnberger Thon-Apostel (Bode 93) aufweisen. Hier wie dort sind auch die Unterkörper zu kurz gebildet. Das mag zum grossen Teil in der handwerklichen Tradition liegen, trotzdem erhält die durch die Wiederholung des Reliefs von St. Lorenz nahegelegte Vermutung, der Künstler könne fränkischer Herkunft sein, eine Stütze. Bei dieser Gelegenheit sei erinnert an das Ausstrahlen der Nürnberger Kunst in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts nach Norden hin, das sich vornehmlich äussert an dem, dem Hauptportal von St. Lorenz nachgebildeten, aber künstlerisch schwachen Schmuck des Portals der Bonifaciuskirche zu Langensalza. Im Gegensatz aber zur Gewandung der Nürnberger Apostel ist die der Kleriker des Severi-Sarkophags sehr nüchtern und sachlich der Wirklichkeit nachgebildet. Es mag hierin eine Nachwirkung sächsicher Tradition vorliegen, als deren kennzeichnende Vertreter etwa die Skulpturen am Nordportal des Magdeburger Doms genannt seien. Selbst das handwerkliche Erzeugnis des Meisters Berthold von Eisenach, der Grabstein des Landgrafen Friedrich zu Reinhardsbrunn (Tafel 4) zeigt in der straffen, trockenen Gewandmodellierung, besonders bei den Schildknappen, verwandte Erscheinungen. Man möchte daher beim Severi-Sarkophag, der zwei völlig verschiedene Arten der Stoffbehandlung zeigt, eine Kreuzung verschiedener Kunstrichtungen, einer sächsichen und fränkischen, vermuten. Das, was sich an Nürnberger Kunst etwa am besten mit der des Meisters von St. Sever vergleichen liesse, ist das Grabmal des 1356 † Konrad Gross in der Spitalkirche zu Nürnberg, interessant dadurch, dass 8 Sitzfiguren eine Schutztafel über der Grabplatte halten. Das originelle offene Tumbagrab (abgeb. in Rée, Nürnberg 1900, S. 60) steht aber bei aller Verwandtschaft sehr zurück gegen die sorgfältige Einzelausführung des Severi-Sarkophags.

Da dessen Meister also eine ganz ausgesprochene Persönlichkeit ist, lassen sich unschwer die ihm weiter zuzuschreibenden oder verwandten Werke feststellen, so vor Allem das

Epitaph des Grafen Heinrich von Meiningen



Abb. 13. Epitaph Heinrichs von Meiningen † 1382, Erfurt—Augustinerkirche.

und seiner Gattin Margaretha in der Augustinerkirche zu Erfurt. Der Stein (Abb. 13) zeigt in Hochrelief das knieende Ehepaar einander zugewandt. Zwischen ihm erhebt sich der übliche

Wappenschild mit Helmschmuck. Von den in unförmlichen Pelzhandschuhen steckenden Händen gehen Spruchbänder aus, welche eine Trennung der Tafel in zwei Hälften oder Sphären bilden, eine stereotype Erscheinung, wie sich in Abschnitt 5: Epitaphien ergeben wird. Die untere Hälfte ist im Gegensatz zur oberen sehr zerstört; ob Porträtähnlichkeit vorlag, ist nicht mehr festzustellen.

Dargestellt ist Christus im Garten Gethsemane, dessen geflochtener Zaun und Eingangsthor mit peinlicher Genauigkeit wiedergegeben ist. Christus kniet mit betend erhobenen Händen vor einer Erhöhung mit einem Kelch. Ein Englein hat ihn hingestellt und hält nun Christus ein Spruchband vor mit den Worten: esto fortis. Hinter Christus kauern unter einem Baum drei in ihre Mäntel eingewickelte schlafende Jünger; Petrus und Johannes sind charakterisiert. — Der aus dem Werk sprechende höchst lebendige Naturalismus in der Darstellung des Schlafes, die sichtliche Freude an der Kleinschilderei, das rein äusserliche Erfassen des erschütternden Vorgangs, das Alles weist hin auf den Meister des Sarkophags. Unterstützt sind diese Annahmen durch die Einzelvergleichung. Alles, was dort als charakteristisch erkannt wurde, wiederholt sich hier. Auch die Art der Felsbehandlung und die des Baumes finden ihre Analogien. Überzeugend aber wirkt schliesslich die ganze Anlage des Monuments in seiner originellen, glücklichen Raumdisposition. Die Gethsemane-Szene, dem Meister Gelegenheit bietend, zu erzählen und zu schildern, drängte die Figuren der Verstorbenen zurück.

Graf Meiningen starb 1382, seine Gattin 1385, wie die Minuskelinschrift angiebt. Damit sind für die Begrenzung von des Meisters Thätigkeit wertvolle Daten gegeben. Vor 1362, dem Jahr, in dem laut urkundlicher Beglaubigung die Weihe eines Altars für den Hlgn. Severus stattfand, ist gewiss nicht der Sarkophag in Angriff genommen worden. Seine Fertigstellung mag etwa mit einer 1379 gestifteten Vikarie in Verbindung gesetzt werden. Ein grosser künstlerischer Fortschritt kann bei dem Grabstein des Grafen Meiningen aus den 80er Jahren nicht festgestellt werden; so liegt es nahe, Beider Entstehung nah aneinander zu rücken.

Verwandt ist eine Gruppe der Kreuzigung am Südportal des alten Petersklosters (Gurlitt, Tafel 1). Trotz starker Verwitterung und mutwilliger Beschädigung ist die stilistisch enge Verwandtschaft mit dem Meister deutlich zu erkennen, obwohl die ganze Komposition in der Anlage wie der Durchführung der Einzelheiten manierierter und unruhiger erscheint. Die Beziehungen zum Portal von St. Lorenz-Nürnberg scheinen hier noch stärker ausgesprochen als an der Anbetung der Könige auf dem Sarkophag. Das Werk muss, weil unselbständiger und unfreier, vor die Entstehung des Sarkophags verlegt werden. Wichtig ist es, weil sich auf ihm neben späteren mutwilligen Einkratzungen ganz deutlich das alte Zeichen: | findet, welches als in Erfurt mehrfach vorkommendes Steinmetzzeichen, wenn nicht gar als Monogramm aufgefasst und als J (Johannes?) gelesen werden kann. Dies Zeichen findet sich freilich weder auf dem Sarkophag noch dem Epitaph des Grafen von Meiningen wieder.

Dem Meister steht ferner sehr nahe eine Madonna, eingemauert am Triumphbogen der Severikirche. Das Werk zeigt eine in der Auffassung nicht gerade originelle, sondern sich an die typische Art haltende Himmelskönigin, auf deren linkem Arm das Christkind balanciert, während die Rechte einen Blütenstengel hält. Das Christkind hält spielend in der Linken einen Vogel; die Rechte ruht auf der Brust der Mutter. Die Statue zeigt eine leichte, aber nicht manierierte Ausbiegung nach der durch das Kind belasteten Seite. Die Körperstruktur tritt unter der straff und trocken behandelten, nur an den Säumen reicher gegliederten Gewandung hervor; besonders klar ist die Stellung des rechten Beins angegeben. Hier auch zeigt sich eine etwas missglückte Einfügung des Oberschenkels in das Becken, eine am Severi-Sarkophag mehrfach vorkommende Erscheinung. Dieser kennzeichnende Zug bietet sich bei den gleichzeitigen Erfurter Skulpturen nicht; er ist also eine Eigentümlichkeit des Meisters von St. Sever[1]). Denkt man sich die moderne Polychromierung der

[1]) Diese Eigenart scheint im 14. Jahrhundert nicht vereinzelt; sie entsteht durch das Betonen der Leistenfuge und ist meist verbunden mit Hüftlosigkeit und X-Beinigkeit. Schon bei den Naumburger Stiftern beginnt dieser

Madonna weg, so treten die Beziehungen zu dem Sarkophag noch klarer zu Tage. Als Hochrelief, nicht als Freifigur ist das Werk empfunden und ausgeführt. In der Einzeldurchführung wie auch Behandlung des Kopfes und der Hände lässt sich weiter Zug für Zug dahin belegen, dass der Severi-Sarkophag und die Madonna einer Hand entstammen.

Die stille freundliche Auffassung der Madonna, fern jeder hieratischen Hoheit, auch die nicht überschlanken, sondern ganz normalen Proportionen machen die Madonna zu einem anziehenden Werk, dessen Wert dadurch steigt, dass wir seinen Meister kennen. An der Fussplatte der Figur steht nämlich in Majuskel:

dit bilde unser vrowen
hat joh' gehart gehowen.

Dadurch scheint Johannes Gehart als identisch mit dem Meister des Severi-Sarkophags. Denn, wenn schon aus stilistischen Gründen sich nichts einwenden lässt gegen diese Annahme, so beweist gerade die Inschrift des an ganz bevorzugter Stelle der Kirche angebrachten Werks, dass der Meister Beachtung für sich in Anspruch nehmen konnte. Dies Werk muss eben der Sarkophag gewesen sein, auf das er mit Selbstgefühl blicken konnte, auch wenn ein Grösserer als er die Deckplatte fertigte.

Wegen der Künstlerinschrift — (Schnaase las übrigens fälschlich „Gehrdt") hatte das Werk mehr Beachtung gefunden als der Sarkophag selbst. Schnaase hatte die Madonna eine „ziemlich geistlose und rohe Arbeit" genannt, ein Urteil, das im Vergleich

Zug, der den Figuren etwas Haltloses und Schwächliches giebt; verstärkt tritt er auf bei den Meissener Stiftern und der Figur des Markgrafen Diezmann— Leipzig. Hervorgerufen wird er durch straffe Gewandbehandlung an Oberschenkeln und Knieen und die Betonung einer etwa vom Kugellager des Beckens sich schräg über den Oberschenkel hinweg nach dem Knie zu ziehenden vertieften Falte, die in Wirklichkeit nicht vorhanden ist. Dagegen wird die thatsächlich vom Darmbeinkamm zur Scham sich herabziehende Begrenzungseinsattelung zwischen Unterleib und Schenkeln nicht angedeutet. Dadurch wird der Eindruck hervorgerufen, als ob die Schenkel fleischlos in die Kugelgelenke des Beckens eingefügt seien und als ob überhaupt der bei normal gewachsenen Menschen gegebene Schenkelschluss nicht vorhanden sei.

zu gleichzeitigen meist sehr manierierten Madonnenstatuen als zu schroff bezeichnet werden muss. Ungleich gerechter wurde Bode der Statue; er rühmt einschliessend die Sarkophagreliefs und die Platte auf dem Altar die Werke wegen ihres „beachtenswerten naturalistischen Zuges, der sich in glücklicher Weise mit Schönheitssinn und Geschmack verbindet." Dies Urteil trifft auf ein weiteres zwar nicht benanntes aber doch wohl sicheres Werk des Meisters Gehart zu, eine sehr anmutige Madonna, aussen vor der Neuwerkkirche aufgestellt. Einige weitere Madonnen lassen sich als engverwandt angliedern.

Wahrscheinlich ist, dass Meister Johannes Gehart ein Erfurter von Geburt war. Dort ist wenigstens der Name Gerhart oder Gerhardt im ausgehenden Mittelalter nicht gerade selten. Von 1288–98 war ein Gerhardus Custos des Collegiatstifts beatae Mariae virginis; laut dessen Nekrolog starb er 1300. Im 15 Jahrhundert findet sich der Name Gehard und Gerhardt in den Universitäts-Matrikel, war es doch Gebrauch, dass die Söhne wohlhabender oder angesehener Familien sich immatrikulieren liessen. Vielleicht ein Nachkomme des Meisters war ein Magister Johannes Gerhart, genannt als „byldenhouwer" in den Rechnungen der St. Lorenzgemeinde aus den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts. Er, als Erbe der künstlerischen Tradition des Meisters von St. Sever, schuf dort „fouw (5) bilde", die heute sich nicht mehr feststellen lassen. Dies das äusserst dürftige Material, um dessen Vervollständigung die Lokalforschung sich verdient machen könnte.

Die obigen Betrachtungen haben bei dem Mangel an Denkmälern - die Tumba des Heiligen Adolar und Eobanus im Dom zu Erfurt scheidet als moderne Zusammenfügung älterer Skulpturteile aus — auf unserem eng umgrenzten Gebiete allerdings nicht Gelegenheit geboten einen Entwickelungsgang der Tumben festzulegen. Aber doch haben die wenigen Werke erwiesen, dass die Tumben einer erhöhten Aufmerksamkeit wert sind. In der Wahl des Schmuckes aus den typischen Darstellungskreisen herausfallend, bieten sie Gelegenheit für die begabteren Künstler freier und ungebundener sich zu bethätigen und zu entwickeln.

Deshalb werden sich auch noch auf anderen Gebieten Meister feststellen lassen, die wie Johannes Gehart über die handwerkliche Normalschöpfungen ihrer Zeit durch Frische der Erfindung, Naivität und lebenswahren Naturalismus hervorragen.

Ob freilich für die Kunstgeschichte sehr viel gewonnen ist durch die Bestimmung derartiger kleiner Künstlerpersönlichkeiten, darüber mag man verschiedener Meinung sein. Immerhin wird sich nicht abstreiten lassen, dass selbst die Feststellung solcher nur auf begrenztem Gebiet tüchtiger Künstler insofern von Wert ist, als dadurch rein handwerkliche Arbeiten des Mittelalters, wie sie ja in Überfülle erhalten sind, von der Minderzahl, in der sich Eigenes und Persönliches offenbart, geschieden werden können. Und gerade in dieser Beziehung bietet die deutsche Plastik des 14. und 15. Jahrhunderts noch zahlreiche, ungelöste Aufgaben.

V.

DIE EPITAPHIEN.

Von den eigentlichen Grabstätten im Fussboden der Kirchen selbst losgelöst, wahren die Epitaphien das Gedächtnis an Verstorbene. Dem Grabstein, als Deckplatte stets auch praktischen Zwecken dienend, sind, wenn er auch unter dem Zwang der Architektur aufgerichtet wurde, sich damit von der Grabstätte lösend und sich in dieser Beziehung dem Epitaphium nähernd, doch stets die Grenzen der Entwickelungsmöglichkeit gezogen. Denn er kann nur die Figuren der Verstorbenen selbst, vielleicht auch nur Wappen und Inschrift in sich schliessen. Anders das Epitaphium! Durch Loslösung von der eigentlichen Bestimmung, Deckplatte eines Grabes zu sein, erlangt es Freiheit und steigt damit in eine höhere Sphäre künstlerischen Seins empor. Die durch den Zweck bedingte Gebundenheit der Grabplatte wird im Epitaph aufgelöst und befreit, sodass es sich nach den verschiedensten Seiten künstlerisch und gegenständlich entwickeln kann. Repräsentiert der Grabstein durch seine Aufgabe

stets eigentlich nur eine Einheit, so ist dem Epitaph unbegrenzte Möglichkeit geboten, sich im Sinne der Vielheit zu entwickeln. Gottvater, Christus, Maria und die Heiligen treten auf, und die Verstorbenen bezeugen ihre Ehrfurcht vor ihnen. Das Epitaphium erhält also ein erzählendes oder über Heilswahrheiten belehrendes Element, indem es das Individuum in Beziehung setzt zu der über ihm waltenden Macht, ein Moment, das den Einzelgrabsteinen fernliegt.

Der künstlerischen Bereicherung und Befreiung jedoch hält der Umstand das Gleichgewicht, dass das Porträthafte, das Individuum überhaupt, zurücktreten musste. Der in den meisten Fällen kleine Massstab der Adoranten verbot eine genauere Wiedergabe der Züge. Die Gestalten der Verstorbenen sinken manchmal sogar zum Füllwerk herab. Auf die hierin liegenden Parallelen zur mittelalterlichen Tafelmalerei wurde bereits aufmerksam gemacht. Diese kommt bekanntlich erst seit Beginn des 16. Jahrhunderts zu einer aesthetisch befriedigenden Verschmelzung eines religiösen Stoffes mit den knieenden Stifter- oder Adorantenfiguren. Im Gegensatz hierzu bietet die Erfurter Epitaphienplastik bereits um die Wende des 14. ins 15. Jahrhundert Beispiele einer sehr glücklichen Eingliederung der Adoranten und beweist damit wieder den bekannten fast bis zum Ausgang des Mittelalters anhaltenden Vorsprung der Plastik vor der Malerei.

Zwischen beiden Künsten beginnt jedoch ein reger Wechselaustausch bereits mit der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts, er scheint gegen Ende des 15. Jahrhunderts seinen Höhepunkt zu erreichen. Nur dadurch, dass das Epitaphium mehr und mehr bildmässig wurde, war es befähigt, sich bis in die Renaissance hinein lebensfähig zu erhalten und gerade dort eine reiche Spätblüte zu entwickeln. Otte (I. 342), der die Epitaphien überhaupt kaum bespricht, trotz ihrer grossen Bedeutung als wesentlicher Bestandteil der Kunstübung des 14. und 15. Jahrhunderts, erwähnt wohl, dass sie überleiten „zu den Epitaphien der Reformationszeit, auf denen das biblische Bild die Hauptsache ist und der Verstorbene mit seiner Familie nur als

Zugabe erscheint". Dieser Übergang ist aber nur zu erklären durch eine Verquickung der gemalten mit den plastischen Epitaphien zu einer ganz neuen Denkmalsform. Das plastische Epitaph wäre einer solchen Entwickelung aus sich allein heraus schwerlich fähig gewesen.



Abb. 14. Epitaph in Eisenach (Gymnasium).

In Erfurt treten die ersten plastischen Epitaphien bald nach der Mitte des 14. Jahrhunderts auf, also etwa um die gleiche Zeit, in der sich in Franken auch die gemalten Epitaphien und verwandten Votivbilder zeigen. Während im Neckargebiet gar keine Epitaphien vorhanden zu sein scheinen, wenigstens ist bei Schweitzer kein derartiges Werk erwähnt, bietet die Arbeit von Schröder (Jahrb. des histor. Vereins Dillingen, 1897/98) über die Grabdenkmäler des Augsburger Doms als frühestes Beispiel eines Epitaphs, das des 1348 † Heinrich des Bursners (dort abgeb.). Der Verstorbene kniet vor der Madonna mit Kind; rechts und links steht je ein Heiliger. Es schliesst sich an das Epitaph des 1350 † Priesters

„Hainricus“. Dieser kniet, seitlich gewendet, vor dem en face gebildeten Schmerzensmann. Etwa gleichzeitig ist das Epitaph des Priesters Ulrich Burggraf ebendort, welcher die Madonna mit dem Kind verehrt.

In diesen, wie es scheint, frühesten Epitaphien, nicht umfangreicher in ihren Grössenverhältnissen als kleine Tafelbilder, zudem ohne jede architektonische Gliederung, ist also bereits das gegeben, was von nun an Mittelpunkt der Epitaphienkunst bis zum Ausgang des Mittelalters geblieben ist, auch wenn natürlich sich der Darstellungskreis nach und nach bereicherte. —

An der Spitze der Thüringer Epitaphien steht das (S. 60) bereits erwähnte

Monument eines Mannes und zweier Frauen zu Eisenach,

(Abb. 14), etwa um 1350 entstanden, aus dem gleichen Material wie die Reinhardsbrunner Steine. Stark verwittert, zeigt es die in Lebensgrösse aus Wolken hervorragende Halbfigur des Schmerzensmannes, hinter dem zwei stark bewegte nach unten flatternde Engelchen das Tuch halten. Darunter steht, flankirt von zwei knieenden Frauen, ein betender, ein Spruchband haltender Mann auf einem einköpfigen jedoch zweileibigen Löwen. Die Inschrift ist nicht mehr zu entziffern. Da Ludwig der Eiserne in Reinhardsbrunn ebenfalls breitbeinig auf einem zweileibigen Löwen steht, läge es nahe, Beziehungen zu jenen angeblich von Erasmus Postar geschaffenen Werken anzunehmen, käme das Motiv in der thüringisch-sächsischen Architektur nicht hie und da vor, am monumentalsten ausgebildet in einem Thürbogenfeld der Marienkirche zu Mühlhausen i. Th., wo aus dem Löwenrachen eine schöngeschwungene Ranke, auf der Vögel sitzen, hervorgeht. Nicht unerwähnt sei, dass Otte I., 460 ein Monument von 1468 im Dom zu Frankfurt und eines zu Kronberg aufzählt, auf denen das „Verhältnis von Geschwistern dadurch zum Ausdruck kommt, dass die Figuren auf 2 Löwen mit gemeinsamem Kopfe stehen“. Ob das bei dem Eisenacher Werk der Fall ist und ob die beiden von Otte angeführten Beispiele verallgemeinert werden dürfen, sei dahingestellt.

Das älteste Erfurter Epitaph ist das des

HEINRICH VON KREYENBERG

und seiner Familie an der Augustinerkirche (Abb. 15). Heute sehr zerstört und verwittert, war es einst augenscheinlich eine



Abb. 15. Heinrich von Kreyenberg, Augustinerkirche—Erfurt.

tüchtige Arbeit. Als Todesdatum Kreyenbergs wird in der Majuskel-Inschrift das Jahr 1356 gemeldet; Gattin und Tochter starben 1365 und 75. Somit darf die Entstehung des

Monuments in die 60er Jahre verlegt werden. Das Epitaph ist in, eine grössere obere und kleinere untere Hälfte geteilt durch einen balkenartigen Querriegel. Oben kniet unter einer rohgearbeiteten, sehr flachen dreiteiligen Nische das Ehepaar. Aus der Mittelnische ragt, umgeben von dem Nimbus, die Hand Gottes[1]) hervor im Segensgestus, ein uraltes Motiv, auf einer Grabplatte des Grafen Udo von Gleichen, Bischofs von Hildesheim, † 1114, bereits vorkommend. Zwischen den Verstorbenen erhebt sich das Wappen mit Stechhelm und Mantel. In der unteren Hälfte knieen unter 3 Rundbogen die Kinder, fast zur Unkenntlichkeit zerstört.

Das Ehepaar schaut, ähnlich wie es am Grabstein des Ritters Lichtenhayn der Fall ist, fast en face, aus dem Stein heraus. Allerdings hier in ungezwungener und freierer Stellung als dort. Die Augenpartie ist recht sorgfältig durchgearbeitet. Die Körperproportionen sind überschlank und schmal. Die betend erhobenen Arme und Hände bewegen sich frei ohne die strenge Profil-Durchführung wie etwa beim Denkmal des Schwarzburgers. Ob Porträtähnlichkeit vorhanden war, ist nicht mehr zu erkennen.

Dem Kompositionschema des Denkmals sind wir allerdings in vereinfachter Form bereits beim Epitaph des Dietrich von Witzleben zu Arnstadt begegnet. Im Bewegungsmotiv ergeben sich ebenso wie in der geschickten Handhabung der zwischen Flach- und Hochrelief die Mitte haltenden Technik künstlerische Beziehungen zu dem Meister, der den Lichthayn-Grabstein schuf. Beachtenswert scheint jedenfalls, dass dies erste Erfurter Epitaph gleich eine wohlabgewogene und gut durchgeführte Arbeit bietet, die Leistungen aber nicht auf gleicher Höhe bleiben und bald wieder handwerkliches Mittelgut werden.

---

[1]) Die Annahme Tettaus (S. 190), die Hand habe Bezug auf einen abgelegten Meineid, ist haltlos. Die segnende Hand Gottes kommt in Erfurt noch vor auf folgenden Grabsteinen: Heinrich Gleitz † 1387 in der Predigerkirche, Apel Eichenfeld † 1405 in der Allerheiligenkirche, Mitglied des Hauses Ziegler † 1451 in der Städt. Sammlung (Steinhaus)-Erfurt.

Nur kümmerliche Reste ehemaliger Ansehnlichkeit zeigt das Vitzthum-Schwanring'sche Grabdenkmal neben dem Lettner der Erfurter Predigerkirche (Tettau 155). Es misst 1,85 : 2,70 m und ist sehr zerstört, was den Eindruck umsomehr beeinträchtigt, als die Arbeit ziemlich roh ist. Wie bei dem Epitaph Kreyenbergs trennt ein von der Inschrift benutzter, architektonisch nicht gegliederter Querbalken das Monument in 2 Hälften. In der unteren kniet das durch lange Gewänder fast verhüllte Ehepaar, im Profil einander zugewandt, begleitet von den schön stilisierten Wappen. Die Arme, wie auch die betend erhobenen Hände sind streng im Profil durchgeführt. Die Köpfe sind im Halbprofil gegeben mit einer leichten Wendung nach oben, um die Beter mit der oberen Hälfte in Beziehungen zu setzen, enthält jene doch eine Kreuzigung Christi. Neben dem Kreuz stehen Maria und Johannes, begleitet von je einer weiblichen Gestalt, deren eine durch ein Salbgefäss als Magdalena gekennzeichnet ist. Auf Einzelheiten einzugehen verdient der handwerkliche Charakter des Werkes und dessen starke Zerstörung nicht. Dagegen fesselt es durch klare, einfache Gliederung und geschickte Raumausnutzung.

In der Gewandbehandlung steht das Werk den Skulpturen am Nordportal des Domes (um 1360) ziemlich nahe, doch sind jene einheitlicher und richtiger proportioniert, trotz früherer Entstehung. Dass nämlich das Epitaph, an dem sich die Todesdaten 1363, 65 und 69 finden, erst nach 1369 entstanden sein kann, wird bewiesen durch die gleichzeitig mit dem Querbalken ausgehauene Minuskel-Inschrift, die gerade dort das letzte der Todesdaten bringt.

Zeitlich reiht sich an ; das Epitaph des

GRAFEN HEINRICH VON MEININGEN

in der Augustinerkirche, als Werk des Meisters Johannes Gehart (Abb. 13) bereits seiner Bedeutung entsprechend gewürdigt. Die bisher durch den Querriegel bedingte schroffe Trennung der Sphären ist hier durch die schöngeschwungenen Spruchbänder zwar ausgedrückt, aber anderseits halten sie mit ihren Inschriften „miserere mei deus“ und „secundum miseri-

cordiam tuam" die beiden Sphären zusammen. Auch scheint gerade die Wahl der Gethsemane-Szene, den in Todesnöten nach Kraft zum Erlösungswerk ringenden Christus zeigend, um so glücklicher für ein Epitaphium, als im Laufe der Entwickelung schliesslich Szenen gewählt werden, die mit dem Zweck der Skulptur, Hinweis auf eine Grabstätte, in gar keiner Beziehung mehr stehen. Also auch rein gegenständlich tritt Meister Gehart als eine ernst zu nehmende, trotz formaler Schwächen nicht zu unterschätzende Persönlichkeit in dem Werk entgegen, das von den Erfurter Epitaphien unstreitig das in seiner Anlage originellste ist. Einen so lebenswahren Ausdruck des Schlafes hat in der Tafelmalerei erst ein halbes Jahrhundert später Lucas Moser (Tiefenbronner Altar) zu finden vermocht.

Zum Teil durch eine moderne Heizanlage verdeckt, ausserdem ungünstig beleuchtet ist das Epitaph des Johannes von Salfeld in der Sachsen'schen Kapelle der Barfüsserkirche. Das wohlerhaltene Werk misst 1,57 : 2,40 m; leider ist es mehrfach überweisst worden. Angegeben ist auf der zum Teil zerstörten Inschrift als Todesjahr Salfelds das Jahr 1394; weiter finden sich die Namen der Gattin Mete und der Namen Ute mit der Jahreszahl 1400. Das Denkmal, von Tettau (S. 174) in seinem Werth sehr überschätzt, ist nur kostümgeschichtlich interessant.

In starkem Hochrelief kniet rechts Salfeld, von einem erwachsenen Sohn und einem kleinen Knaben begleitet; links die Gattin mit einer erwachsenen weiblichen Gestalt, zwischen dem Ehepaar auf einer Konsole ein durch ein Kränzlein als Mädchen gekennzeichnetes kleines Kind. Zwischen den betend erhobenen Händen des Ehepaars entspringt aus ungeschicktem Blattornament eine mit dem Wappen der Salfeld versehene Konsole, auf der Christus als Schmerzensmann steht. Zu dessen Seiten füllen Familienwappen mit Helm und Zier den Hintergrund aus. Eine Charakteristik der Köpfe ist nicht durchgeführt, nur das Gesicht Salfelds zeigt zerknirschten, wehleidigen Ausdruck. Aber annähernd wiederholt sich in seinen Zügen der Typ des Schmerzensmannes selbst. Völlig nichtssagend sind die rundlichen weiblichen

Gesichter behandelt. Dagegen sind mit grosser Liebe und Peinlichkeit die prächtigen Gewänder mit allen modischen Einzelheiten, den Zaddelungen am Schulterkragen, die um die Jahrhundertwende aufkommenden weiten Bauschärmel, die vielknöpfigen plumpen Handschuhe und der reiche Pelzbesatz der Mäntel wiedergegeben, eine oft zu beobachtende Erscheinung, hinter der der Steinmetz sein Unvermögen, eine Charakteristik der Köpfe zu geben, zu verstecken versucht.

Christus hält in den über die Brust gekreuzten Armen Rute und Geissel. Die Wunden sind an dem hageren Körper in grober Weise eingemeisselt. Der Halsansatz ist tief eingekerbt, Brustkorb und Rippen sind nur ganz schematisch angegeben. Unterleib und Oberschenkel sind zu kurz. So verräth der Steinmetz im Vergleich zu den richtig proportionierten Mitgliedern der Familie Salfeld eine auffällige Unsicherheit in der Darstellung des unbekleideten Körpers. Doch das scheint typisch für die thüringische Plastik nach dem Verlust der grossen Tradition sächsischer Kunst, eine Thatsache, die sich wohl auf die Mehrzahl der im 14. Jahrhundert in Deutschland geschaffenen Christusfiguren ausdehnen lässt.

Dass das älteste Epitaphium zu Eisenach bereits die Figur Christi verwendete, dass Meister Gehart die Gethsemaneszene brachte, dass weiterhin der Gekreuzigte oder der Schmerzensmann in den meisten Fällen den Mittelpunkt der Epitaphien-Plastik bildet, erklärt sich aus dem Stoff selbst. Christus ist ja der, der durch seinen Opfertod der sündigen Welt Errettung brachte. An ihn, den Vermittler zwischen Gott und der Menschheit, sich hülfeflehend im Bewusstsein eigener Sündigkeit zu wenden, lag näher als an Gott selbst. Deshalb mag nur in vereinzelten Fällen die Hand Gottes auf Grabmonumenten verwendet worden sein. Aber auch rein künstlerisch bot Christus den Plastikern einen dankbareren Stoff, konnte doch durch die möglichst naturalistische Darstellung des gequälten Körpers ein stärkerer Eindruck erzielt werden. Und auf solchen hat im Bereich dieser Arbeit wenigstens die Plastik — man darf getrost sagen mit Bewusstsein

hingearbeitet. Vorbilder, wie etwa der wunderbar durchgeführte, muskulöse Körper Christi am Westlettner zu Naumburg, ein Werk, das man, wie im Abschnitt 1 betont, in Erfurt kannte, hat man anscheinend geflissentlich gemieden. So stellte man, fast möchte man sagen ein Hässlichkeits-Ideal Christi auf, in dem sich deutlich das nach überstarkem Ausdruck ringende Wesen der Kunst des 14. Jahrhunderts offenbart. Nicht umsonst spricht man vom „Schmerzensmann“. Und wie man im Ausdruck des Schmerzes an den Tumben sich nicht genug thun konnte, so auch im Ausdruck körperlichen Leidens — nicht psychischen; letzteres blieb späteren Zeiten vorbehalten. Den Höhepunkt der Darstellung des Schmerzensmannes bedeutet vielleicht die abstossende, kaum zu ertragende Kolossalfigur Christi des Konrad von Einbecke, datiert 1416, in der Moritzkirche zu Halle.

So begnügte man sich also, fast kann man sagen, mit einem Zerrbild menschlicher Erscheinung, an dem man aber um so leichter festhielt, als das Studium des Nackten ganz vernachlässigt worden sein muss. Erst im Laufe des 15. Jahrhunderts verliert dann der Schmerzensmann an Herbheit, die anatomische Behandlung wird richtiger, der Körper wird fleischig; mit dem 16. Jahrhundert geht der Schmerzensmann in der Grabplastik Thüringens über in den schönen, auferstehenden, über den Tod triumphierenden Christus der Renaissance. —

Das Epitaph des Bürgermeisters Merke zu Eisenach († 1390) ist bereits erwähnt worden als Beispiel für das Einsetzen einer reich gegliederten Architektur. Auf das Werk näher einzugehen, verlohnt nicht die ziemlich handwerkliche Arbeit; immerhin äussert sich in der Stellung Christi, der zerschmettert von den auf ihn einstürmenden Ereignissen sein Haupt wie weinend auf die Handfläche stützt, ein Zug von erschütternder Empfindungs-Wahrheit, der aber auch für die mittelalterliche Kunst typisch ist.

Die Umrahmung des Schmerzensmanns durch Spruchbänder scheint einem gewissen Respektsgefühl zu entspringen; man suchte die direkte Verbindung zwischen Christus und den Adoranten zu vermeiden. Daher auch die im 14. Jahrhundert meist

konsequent durchgeführte Trennung der Epitaphien in eine himmlische und irdische Sphäre. Wo diese Trennung sich nicht deutlich ausdrücken lies, suchte und fand man einen Ausweg durch den Gebrauch der Bänder. Das ändert sich im Laufe des 15. Jahrhunderts, in dem Christus zu den Adoranten selbst hinabsteigt. Als Zwischenstufe zwischen diesen beiden Auffassungen steht das obengenannte Salfeld'sche Monument in der Barfüsserkirche. Dort ist die Trennung in die beiden Sphären nur ausgedrückt durch die höhere Stellung Christi. Um zu ihm empor zu schauen, müssen die Adoranten, ihre Köpfe emporrichtend, aus dem Relief herausschauen. Das bedingt freilich sehr unschöne Verdrehungen. Trotzdem versuchte man aus dem starken Verdeutlichungsbedürfnis des 14. Jahrhunderts heraus die fast unmögliche Verquickung eines demütigen Knieens (im Profil) mit dem nach aussen (en face) und zugleich nach oben gerichteten Schauen. Vielleicht ist die Unmöglichkeit, diese Funktionen miteinander in aesthetisch befriedigender Weise zu einigen, erst Veranlassung gewesen, im Laufe des 15. Jahrhunderts andere Lösungen durch andere Kompositions-Schemata zu suchen.

Ein solches bietet das

FAMILIENEPITAPH DES GÜNTHER VON SALFELD

an der Lorenzkirche zu Erfurt. Das Denkmal misst 2,00 : 2,65 m; es hat 1413 bei einem Brand stark gelitten, ist aber trotzdem noch eines der wirkungsvollsten Erfurter Grabdenkmäler (Tafel 7). Die Inschrift meldet, dass Elisabeth Salfeld mit ihren Söhnen und Töchtern 1401 starb und ihr Gatte mit den Söhnen 1405. Es sind also mindestens sechs Kinder gewesen, die sich einst zwischen dem Ehepaar in Zwergengestalt zusammendrängten. Die Gruppe ist heute ganz zerstört.

Das knieende Ehepaar wird von Schutzheiligen der Madonna empfohlen. Diese, von feierlich stilisierten in wuchtigen Voluten endenden fast zu massigen Spruchbändern gleichsam eingerahmt und in eine eigene Sphäre versetzt, steht auf einer Konsole; das Christkind ist zerstört. Über ihrem Haupt kragt ein gotischer Baldachin vor, das erste Beispiel dieser Art

in der Erfurter Grabplastik. Auch die Madonna findet sich hier zum ersten Mal verwendet, nachdem die Hand Gottes, die Kreuzigung und der Schmerzensmann vorangegangen waren. Maria ist gemäss Kap. 12 V. 1 der Apokalypse dargestellt. An der Konsole findet sich eine zierliche Darstellung der Dreieinigkeit; aus Wolken ragt Gottvater hervor, das Christkind ist zerstört und die Taube kaum mehr zu erkennen. Trotz dieser zahlreichen Einzelheiten ist eine Überfüllung vermieden.

Die Köpfe der Schutzheiligen sind ausdrucksvoll, besonders der Johannis. Während Elisabeth Salfeld ein ziemlich typisches, unpersönliches Gesicht macht, ist dem des Gatten der Zug des Leidens und der tiefen Trauer aufgeprägt. Welch furchtbares Geschick für den Mann, anscheinend an einem Tag die Gattin „cum filiis et filiabus" verlieren zu müssen! Wie auffallend auch, dass der Gatte mit den noch übrig gebliebenen Söhnen nach 4 Jahren starb, dass also, wenn die Inschrift richtig ist, die ganze Familie durch den Tod völlig vernichtet wurde. Eine beredte Sprache spricht das Denkmal von den unerbittlichen, verheerenden Seuchen des Mittelalters.

Kleine Verschiedenheiten in der Behandlung der Gruppen rechts und links gestatten die Annahme zweier Arbeitszeiten Die Gruppe links ist massiger und gedrungener in den Proportionen, auch bewegter als die zierlicher und unfreier gebildete rechts. Auch die Inschrift ist verschiedenartig, rechts sorgfältig, links liederlich durchgeführt. Vielleicht wurde das Denkmal 1401 in Bestellung gegeben und erst 1405 fertiggestellt, freilich von der gleichen Hand.

Der Meister des Monuments bringt eine völlig neue Behandlung der Gewandung. Eine dekorative malerische Auffassung stellt sich ein; den bisher ziemlich schlichten oder wulstigen Längsfalten setzt man energische Querfalten, gebildet durch Gewandbauschungen vor dem Leib und den Knieen entgegen. Auf Wohllaut im Schwung der Säume ist kein Wert gelegt. Der Meister scheint identisch mit einem sehr fruchtbaren Steinmetzen, welcher sich vornehmlich an Schlusssteinen von Gewölben in den 3 westlichen Jochen der Prediger- und Barfüsserkirche be-

thätigt hat.[1]) Dort zeigt sich die gleiche Art der wulstigen aber doch durch zahlreiche ziemlich parallele und eckige Einarbeitungen schematisch wirkende Gewandbehandlung. Ähnliche Erscheinungen, auch in der Malerei des beginnenden 15. Jahrhunderts sich bemerkbar machend, hatte bereits die Tumba des Markgrafen Georg von Meissen zu Schulpforta gebracht. Das dort sich äussernde malerische Element dringt in die Stoffbehandlung mehr und mehr ein und wird benutzt, die Erscheinung der Persönlichkeiten zu steigern. Dies Streben tritt im Denkmal des Günther von Salfeld deutlich zu Tage; merkwürdig scheint weiter das Denkmal, weil es die wachsende technische Beherrschung des Steinmaterials beweist. Vom Beginn des 15. Jahrhunderts ab lösen sich in Erfurt die Dargestellten aus dem Stein heraus; aus dem Hochrelief werden infolge tiefer Unterschneidungen am Kontur fast Freifiguren. Somit ist hier Alles vorgebildet, was sich in den nächsten Jahrzehnten zu glänzender Blüte entwickeln sollte.

Vor der Betrachtung dieser Entwickelung muss ein Nachzügler der Epitaphienkunst des 14. Jahrhunderts in's Auge gefasst werden, das Denkmal des Grafen

ALBERT VON KIRCHBERG

im einstigen Cistercienserkloster zu Kapellendorf (zwischen Weimar und Jena) (Tafel 8). Kapellendorf, 1348 in den Besitz der Stadt Erfurt übergegangen, war dadurch auf Beziehungen zu Erfurt angewiesen. Deshalb darf das Denkmal einem Erfurter Künstler zugeschrieben werden, was schon durch das Material und weiter durch stilistische Vergleichung belegt wird.

Dargestellt ist der Graf und seine Gattin, auf einem Löwen bezw. Hund knieend, in der typischen Stellung; zwischen ihnen auf einer Konsole Christus als Schmerzensmann. Wappen mit Helm und Zier füllen den Hintergrund. Die Analogieen zum Denkmal des Johannes von Salfeld liegen also auf der Hand.

---

[1]) Dadurch wird auf die Baugeschichte der beiden grossen Ordenskirchen insofern Licht geworfen, als die Bauthätigkeit sehr verlängert werden muss.

Die Inschrift lautet in Minuskel: Anno dnī mccccx . . . . (leergelassen) dns albert borggravivs de kerchberg. Anno dnī mccccx dna margareta kranchfeld eivs vxor. Der Burggraf starb jedoch erst 1427, seine Gattin 1426. Diese Thatsache, verbunden mit dem ausgesparten Raum für die Einfügung des Todesdatums sowie das Fehlen des φ beweisen, dass das Denkmal zu Lebzeiten des Grafen gefertigt ist und zwar unbedingt zwischen 1410 und 1420, eine Datierung die zwanglos in die Entwickelung der Erfurter Plastik hineinpasst. Es muss das deshalb hervorgehoben werden, weil Lehfeldt (Weimar I. S. 259) annimmt, dass das Epitaph nicht vor 1440 hergestellt sein kann und auch dann kaum in Thüringen.

Das Werk ist eine sehr beachtenswerte Leistung, obwohl es anderseits nicht so hoch bewertet zu werden verdient, als es bei Lehfeldt der Fall ist. Die von ihm gerühmten Vorzüge, wie z. B. scharfer skizzenhafter Schnitt, Loslösung der Figuren vom Hintergrund etc., sind in der Erfurter Plastik, wie oben sich zeigte, bereits gegeben. Jedenfalls ist kein Anlass vorhanden, einen Künstler anzunehmen, der „die lombardischen Werke der Frührenaissance sehr genau studiert“ hat.

Die Christusfigur ist in ihren Verhältnissen nicht glücklich proportioniert. Dagegen zeigt der leicht geneigte Kopf gute Charakteristik, soweit überhaupt die skizzenhafte Anlage ein Urteil gestattet. Der Brustkorb ist, wie das bei den vorbesprochenen Monumenten insgesammt der Fall war, zu stark betont. Die Gelenke sind überstark angegeben, der Körper eckig und hart angelegt. Eine ins Einzelne gehende Durcharbeitung, wie sie bei dem Ehepaar selbst gegeben ist, fehlt noch im oberen Teil des Monuments. Anscheinend sollte erst bei der Ausfüllung der Todesdaten die Arbeit vollendet werden.

Der Graf, eine merkwürdig knapp und hager durchmodellierte Figur trägt über der Rüstung einen straff herabfallenden Mantel. Mit sichtlicher Freude sind die Glieder des Harnischs und des reichen Metallgürtels wiedergegeben. Die Gattin ist viel breiter und korpulenter gebildet; sie trägt über dem weiten, faltigen Kleid mit Bauschärmeln einen pelzgefütterten Mantel mit steifem Hals-

kragen. Geschickt herausgemeisselt ist der Gräfin Kopfbedeckung, die an das italienische Panno*) erinnert. Die Hände des Ehepaars sind ziemlich schematisch und flau durchgeführt, wie überhaupt deren Charakteristik sich sehr selten findet. Der Graf (Abb. 16) zeigt ein höchst energisches Gesicht mit mächtiger Stirn und starker Nase. Dargestellt ist er als alternder Mann, schon sind die Haare auf dem Scheitel gelichtet. Das Knochengerüst des Schädels tritt unter der schlaff werdenden Haut hervor. Backen- und Kinnmuskulatur sind trefflich beobachtet, auch die Sehnen an dem hageren Hals sind mit anatomischer Treue wiedergegeben. Augenscheinlich liegt also ein Porträt vor, ausgeführt in scharfer, grosszügiger Modellierung. Das Gesicht der Gattin ist viel weniger charakteristisch, weich und voll; es erscheint so unpersönlich, dass an ein Porträt nicht gedacht werden kann. Dieser Eindruck mag verstärkt erscheinen durch die störende Überweissung des Monuments, das einst leicht getönt war. Als eigentümlich sei schliesslich erwähnt, dass der hageren Darstellung des Grafen die des Löwen, der korpulenteren der Gräfin die des wohlgenährten Hundes entspricht.



Abb. 16. Kopf des Grafen v. Kirchberg — Kapellendorf.

Der Meister des Kirchberg'schen Epitaphs ist bei aller Befangenheit und bei allem Haften an der älteren Tradition doch

*) Lehfeldt führt diese Art der Kopfbedeckung als Beweis an, dass der Künstler vielleicht ein Italiener war. Aber gerade um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts beginnen sehr mannigfache Kopfbedeckungen, solche mit vorspringender Krempe, viereckigem Ausschnitt an den Schläfen, bis auf den Nacken herabhängendem Kopftuch etc. Alle diese Varianten tauchen auf, als die das 14. Jahrhundert beherrschende pelzverbrämte Kapuze, „der Kruseler“, überwunden war. (Vergl. auch Hefner v. Alteneck, Trachten etc. IV. Taf. 228).

ein interessanter Künstler, dem auch der Gedenkstein des Johann von Allenblumen und seiner Gattin im Erfurter Dom zuzuschreiben ist. Bereits Lehfeldt wies auf die gleiche Auffassung und Technik bei beiden Denkmalen hin. Der Meister hat jedoch, als er das später entstandene Monument des Allenblumen schuf, Wandlungen durchgemacht, er ist dekorativer geworden. Es liegt das einerseits in der Zeit selbst, anderseits macht sich da der übermächtige Einfluss des noch zu besprechenden, in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts in Erfurt thätigen Meisters mit dem Monogramm ·I. geltend. —

Mit dem Denkmal des Günther Salfeld waren in der Erfurter Grabplastik die empfehlenden Schutzheiligen eingeführt. Sie finden sich wieder bei einem sehr zerstörten auch roh gearbeiteten Epitaph mit nicht zu entziffernder Inschrift an der Allerheiligenkirche in Erfurt. Auch hier werden zwei Knieende der Madonna empfohlen, das einzige weitere Beispiel dieser Art aus den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts. Dagegen werden die empfehlenden Schutzheiligen verwendet und mit einer Kreuzigungsdarstellung verquickt im Epitaph des Heinrich Friemar († 1417) an der Reglerkirche, einem einst anscheinend sehr tüchtigen, heute aber verwitterten Werk. Unter einem zierlichen doppeltgeschweiften Spitzbogen erhebt sich das Kruzifix, flankiert von Maria und Johannes. Darunter knieen, geleitet von je einem Heiligen, zwei kleine Adoranten (Tettau hat das Werk völlig missverstanden). Der Körper Christi scheint, soweit die Zerstörung erkennen lässt, edel und gut durchgebildet.

Dass die Madonna selbst einmal den Verstorbenen der Gnade des Gekreuzigten empfiehlt, findet sich im Bereich dieser Studie nur ein einziges Mal (überhaupt scheint diese Darstellung selten zu sein) am Epitaph des

HERMANN VON HEYLINGEN

(† 1422) in der Blasiikirche zu Mühlhausen. Das Denkmal (Tafel 9) hat, wie alle dortigen Skulpturen, unter der Bilderstürmerei des Thomas Münzer stark gelitten. Die alte Be-

malung ist leidlich erhalten und hebt, obwohl sich die Farbenskala auf mennigrot, rotbraun, schwarz, weiss, blau und grün beschränkt, das roh gearbeitete Werk so, dass es trotz aller Schädigungen immer noch würdig wirkt. Die Typen sind noch überschlank, auch der Faltenwurf entspricht mehr dem des 14. Jahrhunderts. Die Erscheinung Christi ist noch sehr herb. An der Fussstütze Christi findet sich ein Künstler-Monogramm. Das Epitaph verdient weniger als Kunstwerk Beachtung, sondern als Beweis dafür, wie sehr auch in handwerklichen Arbeiten eine dekorative Wirkung erreicht wird und wie glücklich selbst mässige Plastiker in der Füllung eines gegebenen Raumes sein können.

Als ein weiteres Beispiel leidlich erhaltener Polychromierung sei der Gedenkstein der Stifter des Erfurter kleinen Hospitals, Konrad von Duderstadt und Siegfried von Leubingen, erwähnt. Das Werk gehört nicht direkt in die Grabplastik, doch ist es ihr nahe verwandt. Die Inschrift meldet, dass der Bau des Hospitals 1410 begonnen wurde. Die Stifter knieen Spruchbänder haltend unter einem Kruzifix mit Maria und Johannes. Die Arbeit ist mässig, doch hat sie gewissen kulturhistorischen Wert, beweist sie doch, dass schlichte Bürger — die Stifter waren Schneidermeister — sich wohl testamentarisch eine derartige Verewigung ausbedungen oder bereits zu ihren Lebzeiten dafür Sorge getragen haben. Nach den Trachten der Stifter zu schliessen, ist der Stein in den 20er Jahren geschaffen worden.

Ähnlichen, weniger als Epitaphien gedachten, wenn auch in deren Form ausgeführten Monumenten werden wir im Gedenkstein des Johann Allenblumen und dem der Frau Jutta Bock im Dom zu Erfurt begegnen, Werken, die als naive Verquickung der Selbstverherrlichung mit einem zum Schmuck von Kirche oder Kreuzgang sich eignenden biblischen Vorgang zu betrachten sind. Die persönliche Eitelkeit, die Freude an der Darstellung der eigenen Erscheinung spielt in diesen Werken, übrigens genau so wie in den gemalten Epitaphien, eine gewisse Rolle, obwohl das eigentliche Porträthafte in den meist kleinen Zwergfiguren nur in den seltensten Fällen sich entfalten konnte.

Darin zeigt sich wieder anderseits ein Zug von Bescheidenheit und Selbstgenügsamkeit, der um so mehr zu beachten ist, als gerade solche Werke durchweg noch zu Lebzeiten der Besteller angefertigt wurden. —

Das Erfurter Epitaphium findet unter der Hand des seine Werke mit einem dem Minuskelbuchstaben i entsprechenden Monogramm •i• zeichnenden Meisters eine ausserordentlich reiche und prächtige Ausbildung. Es kommt in Betracht das Epitaphium des

Gottschalk Legat

und seiner Gattin in der Predigerkirche.

Das Werk (Tafel 10) hat zeitweise als Pflasterstein gedient und ist in der Mitte durchgebrochen. Während die beiden Hälften, deren jede 1,90 : 0,65 m misst, gut erhalten sind, ist die in der Achse des Bruches stehende Mittelfigur Christi so gut wie zerstört. Das Denkmal weicht zuerst in Erfurt von dem alten Schema, die Inschrift um den Rand des Steines herumzuführen, ab und bringt sie auf dem Sockel an, ähnlich wie es bei den gemalten Epitaphien meist der Fall ist. Gemeldet wird als Todesjahr 1422.

Das Epitaph zeigt in starkem Hochrelief das knieende Ehepaar, zwischen ihm auf einer Konsole den Schmerzensmann. Hinter dem Ehepaar sind die Wappen, über ihm Helm und reicher Mantel angeordnet. Von der Fussplatte aus entspringen, auf zierlich gearbeitete Köpfchen sich stützend, seitlich am Stein schmale profilierte Leisten, welche den Übergang zu dem reichen spätgotischen dreigeteilten Baldachin mit nischenähnlichen Rundbogen, zierlichem Hängemasswerk, Kielbogen und Fialen vermittelt.

Die Figur ist in der Stellung zu rekonstruieren ähnlich dem auf dem Kapellendorfer Epitaph. Jedoch sind die Proportionen hier richtig. Zum Vergleich kann ein ebenfalls von Meister i herrührender Kruzifixus an der Michaelkirche zu Erfurt herangezogen werden. Der erhaltene linke Fuss ist zierlich mit schmaler Fessel und zeigt höchst sorgfältige Durchführung der

Sehnen, Adern und der langgestreckten feinen Zehen. Auch der rechte Arm mit seinem die Muskulatur umspinnenden Geäder lässt auf eine höchst eingehende, wenn auch manierierte Behandlung des Nackten schliessen. Bei dem obenerwähnten Kruzifixus, der nach 1405 erst entstanden sein muss, ist diese fast übertreibende anatomische Treue noch nicht so stark zum Ausdruck gelangt. Die Zerstörung der Figur ist also doppelt zu beklagen, liegt doch hier eine Ausnahme-Leistung vor.

Ungleich besser erhalten, abgesehen von den abgeschlagenen Nasen, sind die Adoranten; einander zugewendet, sind sie ganz im Profil durchgeführt, so aber, dass, obwohl Hände und Arme noch in unfreier Weise wie ein Arm, wie eine Hand erscheinen, doch die Köpfe selbst fast en face und nach oben gerichtet gegeben sind, um das Aufschauen zu Christus zu ermöglichen. Eine etwas gewaltsame Verrenkung des Halses war dabei nicht zu umgehen. Im Gegensatz zu den vorangegangenen Plastikern gab der Meister durch emailartige Tönung der Augensterne und entsprechende Stellung der Pupillen dem Blick die ganz fest vorgezeichnete Richtung nach oben. Dem gegenüber bedeutet das Kirchberg'sche Epitaph, das die sonst stets angedeuteten, erstrebten Beziehungen der Menschheit zur Gottheit überhaupt ignorierte und das Ehepaar seitlich aus der Achse des Steines herausschauen liess, eine glücklichere Lösung.

In der Behandlung der Gesichtszüge steht der Meister überraschend selbstständig da und ragt weit über das seither Betrachtete empor. Der Kopf des Legat ist trotz der kleinen Masse bewundernswert durch die augenscheinliche Porträtähnlichkeit und den gesteigerten, fast schwärmerischen Ausdruck der Andacht. Die durch das Alter in die Züge eingegrabenen Linien und Fältchen am Kinn und um den Mund herum, die „Krähenfüsse“ an den Augenwinkeln, die Adern an den Schläfen, alles das ist mit verblüffender Wahrheit wiedergegeben. Die zusammengekniffenen, tiefliegenden Äuglein geben dem schlaffen Gesicht fast den Ausdruck frömmelnder Schwärmerei. In der That mag das Modell diesen Ausdruck gehabt haben, auch wenn ihn der Meister bis fast zur Karikatur steigert, überliefert doch die Chronik, dass sich das Ehepaar Legat durch

grosse Frömmigkeit und Wohlthätigkeit auszeichnete und gerade das Predigerkloster reich begabte. — Der Ausdruck des in empfindsamer Gottseligkeit Versunkenseins wiederholt sich auf dem Gesicht der Gattin. Mit wundervoller Weichheit ist das glatte jugendliche Gesicht ausgearbeitet; von vollendeter Zartheit ist die Augen- und Mundpartie. Auch fehlt nicht ein zierliches Grübchen im Kinn. In den Gesamtproportionen des Ehepaars wiederholt sich das Schema des Kirchbergmonuments, auf dem der Gatte hager und schmal, die Gattin breiter und voller gebildet ist. Diese Differenzierung erstreckt sich sogar auf die Behandlung des Stoffes. Meisterhaft ist auch die magere, sehnige Hand des Legat von der weichen, wohlgepflegten, mit Grübchen geschmückten der Frau Else unterschieden. Dadurch ist der Meister der Erste, der die Hand als wichtig und der eingehenden Nachbildung würdig erkannte und sie als wesentliches Ausdrucksmittel für eine erschöpfende Charakteristik verwendete.

Steht Meister i also da als beachtenswerter Neuerer, so ist er auch der Erste, der dem Steinmaterial die Härte zu nehmen versteht; unter seinen Händen erst zeigt der rotgelbe Seeberger Sandstein, welcher Weichheit er fähig ist. Machten die vorangehenden Epitaphien den Eindruck der in Stein übertragenen Holzskulptur, so ist das hier völlig überwunden und ein Formengefühl hochentwickelter, in der Erfurter Plastik ganz neuer Art gegeben. Die Beherrschung des Materiais veranlasste freilich den Künstler zu einer manierierten, aber wirkungsvollen Art der Gewandbehandlung. Er giebt den Mänteln lange parallele Falten, die sich auf der Fussleiste trichter- oder glockenförmig ausbreiten. Fast möchte man bei dem Meister einen horror vacui vermuten, mit solcher Berechnung lässt er den Stoff sich erst stauen, dann ausbreiten und bis in jede verfügbare Ecke auseinanderfliessen. Und das mit einer Grazie, die das Gekünstelte völlig vergessen macht. Welchen Wert der Meister auf schöngewellte Säume legt, ergiebt sich aus dem vollendeten Linienwohllaut des von der rechten Schulter Legats herabfallenden Mantelsaumes.

Die starke dekorative Begabung des Künstlers ist nicht sein alleiniges Eigentum, sondern dies liegt in der Zeit, wie z. B. das

künstlerische, sonst schwache Epitaph des Hermann von Heylingen in Mühlhausen beweist; aber doch entfaltet Meister i in Nebensächlichkeiten, wie etwa in der Behandlung des Helmschmuckes mit den fast an barock verwilderte Akanthusranken gemahnenden Mänteln, weiter in der prächtigen Stilisierung der Wappen solche völlig aus dem Rahmen der Thüringer Plastik fallende Eigentümlichkeiten, dass ihm doppeltes Interesse gebührt. Mit sicherem Blick hat Bode (S. 208) erkannt, dass „die feine Empfindung in der Behandlung des Fleisches schon Annäherung an die Renaissance zeige". In der That darf man in dem Meister den Träger einer die Renaissance ankündenden Richtung erkennen, obwohl sein Schaffen in Erfurt kaum Früchte getragen hat; er kam zu früh und hat nur kurze Zeit auf seine Mitarbeiter eingewirkt.

Gurlitt war der Erste, der die ihm bekannt gewordenen Werke des Meisters zusammengestellt hat. Leider war bisher über des Künstlers Namen nichts zu ermitteln, um so bedauerlicher, als er sich als vielseitiger Plastiker zu erkennen giebt. Von ihm rühren noch her an Gewölbeschlusssteinen der Barfüsserkirche: eine thronende Madonna mit dem Kind, eine sehr bedeutende Mantelschaft Mariä (abgeb. bei Gurlitt, Städtebilder I. S. 12), umgeben von den „Vier Gekrönten", eine äusserst seltene Darstellung in Deutschland, und einen nicht näher festzustellenden heiligen Bischof. Ob ein paar unmonogrammierte, anscheinend von der Zunft der Woll- oder Leinenhändler und der der Gerber oder Bierbrauer gestiftete Genredarstellungen am gleichen Gewölbe von ihm sind, sei dahingestellt. Ein weiteres sicheres Werk ist der oben erwähnte, noch etwas befangene und herbe Kruzifixus an der Michaelkirche, zur Erinnerung an den 1405 † Hartung von Paradies gestiftet. Als reifere Werke sind zu nennen: eine stehende Madonna mit dem Kind, eine überaus reizvolle, höchst anmutige heilige Katharina und schliesslich eine weniger glückliche Barbara, welche drei Statuen die Chorstrebepfeiler des Domes zieren. Aus stilistischen Gründen ist noch anzureihen der Grabstein des Bischofs Gerhard von Goch in Naumburg, † 1422. Damit ist ein kurzes Bild dieser originellen Künstlerpersönlichkeit

gegeben, deren Bedeutung für die Entwickelung des Porträts noch zu würdigen sein wird. Die Thätigkeit des Meisters erscheint durch die Daten 1405 und 1422 begrenzt.

Im Denkmal des Gottschalk Legat gipfelt die Entwickelung des Erfurter Epitaphiums; später enstandene Werke, so reizvoll sie sonst sein mögen, bieten nicht mehr als hier geschaffen wurde. Da auch erst gegen Ausgang des Jahrhunderts eine Bereicherung des Gegenständlichen in der Darstellung erfolgte, so gestattet das, die folgenden Werke etwas summarischer als die seither besprochenen zu betrachten. Sie beweisen durchweg, dass die feierliche Gebundenheit des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts sich aufgelöst hat in eine der gesteigerten Formenfreude, der Spätgotik Rechnung tragende, mehr anmutige als vertiefte Ausdrucksweise. Diesen Wechel veranschaulicht am besten das prunkvolle

Epitaph der Familie Buseleyben

an der Lorenzkirche (Abb. 7).

Das Epitaph ist vielleicht das besterhaltene in Erfurt. Die einst gemalte, heute überstrichene Inschrift gab als Todesdatum des Praepositus Buseleyben das Jahr 1415 an. Doch scheint das Denkmal seiner ganzen Formensprache nach später, jedenfalls nach dem Monument des Legat, entstanden zu sein.

Der zierliche Baldachin in seiner Dreiteilung, wie auch die runde Nische, die den mit graziösem Fischblasenmotiv geschmückten Abschlussbalken überschneidet, bietet reiche Licht- und Schattenwirkung. Die Ausführung ist sehr flott und skizzenhaft und giebt dem Werke in seiner Gesamtheit den Charakter eines zierlichen Schnitzaltars. In der Auffassung des Figürlichen wie auch in der Gewandbehandlung ist das dekorative Prinzip bewusst durchgeführt. Maria und Johannes, halblinks bezw. halbrechts nach Christus gewendet, zeigen starke Ausbiegung und eine Symmetrie der Stellung, die gesteigert wird durch je zwei breit angelegte Gewandbauschungen, die in dem ganzen Aufbau des Werkes eine Rolle spielen. Von den Armen fallen die Gewandsäume in reichen Schlangenlinien hinab Je ein Fuss ist in

zierlicher, etwas affektierter Haltung vorgesetzt, wodurch auch Schrägfalten den senk- und wagrechten Linien gegenüber zur Geltung kommen. So können diese Figuren als Musterbeispiele von spätgotischen Contrapostwirkungen bezeichnet werden. Die Symmetrie im oberen Teil erstreckt sich auf die dargestellten Familienmitglieder, deren Köpfe (die ganzen Figürchen sind etwa 40 cm hoch) zu klein für Porträtwirkung sind; auch macht sich dort gerade Verwitterung bemerkbar.

Von ergreifendem Ausdruck ist der Kopf Christi mit schmerzlich emporgezogenen Augenbrauen. Er neigt sein Haupt nach Maria hin, die wie in versteinerter Trauer vor sich hin starrt. Die Behandlung des Körpers ist flott und nur mit Betonung des Wesentlichen durchgeführt. Die etwas manierierte Behandlung des Brustkorbes, die schweren Gelenke, die zu grossen, unbelebten Hände vermögen jedoch nicht den Eindruck eines grossen Könnens zu beeinträchtigen. Aber bei genauerer Betrachtung ergiebt sich, dass alle Köpfe, abgesehen von denen der Familie Buseleyben, zu massig und schwer sind, und dass sie unter sich durch eine manierierte Art der Augenbehandung und den durch hochgezogene Brauen hervorgerufenen ganz typischen Ausdruck des Schmerzes sehr nahe verwandt sind. Dadurch erscheint gegenüber dem Legat-Epitaph das des Buseleyben als virtuose Mache ohne innere Tiefe, ja als lediglich dekorativ wirkendes Prunkstück. Als solches aber hat es gewiss grosse und nicht zu unterschätzende Verdienste. Was aber beim Legat-Epitaph originell und bedeutend erscheint, ist hier gesteigert zu Gunsten einer architektonisch wirksamen Effekthascherei, die aber schliesslich auf einer Weiterbildung des bei Meister i gegebenen beruht. Ja, man darf annehmen, dass hier ein Schülerverhältnis oder mindestens eine starke Beeinflussung vorliegt. Das Gleiche lässt sich sagen von einem, sich auch an Meister i's Kunst anlehnenden Werk weniger dekorativer Art, dem bereits erwähnten

GEDENKSTEIN DES JOHANNES VON ALLENBLUMEN.

Das Werk, aufgestellt im Dom zu Erfurt, misst 2,38 : 1,52 m und ist mit einem Monogramm bezeichnet. Nach dem alten

Schema des 14. Jahrhunderts ist der Stein (Tafel 11!) in eine grössere obere, die Anbetung der heiligen drei Könige enthaltende, und eine kleinere untere Hälfte geteilt, in welcher das Ehepaar kniet. Die Minuskelinschrift meldet: johan . von . allenblumen . viczthū . scu . erfart . hat . loszen . machen . disen . stēn . sub . anno . dnī . m° . cccc° . XXIX. Da Allenblumen 1432 starb, so ist der Stein wie der des Kirchberg zu Lebzeiten des Bestellers gefertigt worden. Allenblumen erkaufte 1413 das Vicedomat auf Lebzeiten, unterstützte durch reiche Geldspenden den Dombau und dankte 1424 ab, seinem gleichnamigen Sohn das Vicedomat übertragend. Mit letzterem verwechselt Tettau (S. 93) wohl den Stifter des Monuments, wenn er schreibt, dass jener „noch 40 Jahre danach gelebt hat". Allein die Charakteristik des alternden Mannes auf dem Monument hätte diesen Irrtum verhindern müssen.

Das Ehepaar kniet in stärkstem Hochrelief auf felsigem Boden, über den der reiche Faltenwurf der Mäntel sich ergiesst; von den Händen steigen Spruchbänder in graziösem Schwung bis zu dem baldachinartig vorkragenden Querriegel empor. Die nach oben gerichteten Augen und die Bänder bilden eine zwanglose Vermittelung zwischen den beiden Hälften des Monuments, ein wesentlicher Fortschritt gegenüber den vorbesprochenen Denkmalen. Im einzelnen sind die Gesichtszüge nicht so sorgfältig behandelt wie bei Meister i, aber im Vergleich zum Denkmal des Kirchberg ist grössere Weichheit zu bemerken. Der Kopf der Gattin Allenblumens erinnert im allgemeinen an des Meisters i Kunst; doch fehlt der belebende Gesichtsausdruck. In andächtiger Stellung, aber völliger Gleichgültigkeit schaut das Ehepaar hinauf zur Madonna, die ganz als vornehme Dame, nur als Königin und Herrin aufgefasst ist. Mit gelassener Pose nimmt sie die Verehrung der heiligen drei Könige als etwas selbstverständliches entgegen.

Massgebend für den günstigen Eindruck des Monuments ist die grosse Geschlossenheit der Komposition und bewundernswerte Ausnutzung des Raumes. Das wirkt so bestechend, dass dagegen die Temperamentlosigkeit, das kühle verstandesgemässe

Steinmetz-Virtuosentum, die flauere Behandlung der Gesichter und des Nackten, als sie Meister i bot, zurücktreten. Im grossen Ganzen sind die von letzterem aufgestellten Schemata innegehalten. Die hohen geraden Stirnen, die müden schweren Augendeckel, die den Gesichtern seiner weiblichen Heiligen einen verschleierten Ausdruck geben, weiter der blasierte, vornehm herablassende Zug um den vollgebildeten, schwellenden Mund. Doch ist Alles das bei dem Meister des Allenblumnen-Monuments vergröbert. In der Stoffbehandlung ist alles nicht so flüssig und weich wie bei i; eine gewisse Herbheit und Trockenheit tritt immer wieder hervor, genau so wie beim Epitaph zu Kapellendorf. Übertrieben und unschön wirkt der kaskadenartige Fall der Gewandung zwischen den Knieen der Madonna. Die Hände, die bei i etwas durchaus persönliches hatten, sind hier wieder flau geworden.

Wegen seiner dekorativ prächtigen Wirkung und guten Erhaltung, „trotz“ einer Restaurierung, hat das Denkmal in der Kunstgeschichte mehr Beachtung gefunden, als jedes andere in Erfurt. Schon Schorn hatte es in einem Aufsatz „über altdeutsche Skulptur“ (S. 14) für eines der vorzüglichsten des 15. Jahrhunderts erklärt und dessen Meister mit dem Meister i identifizieren wollen, ein Versuch, der abzulehnen ist. Schnaase (VI, 505) ersah aus dem Werk trotz der Jahreszahl 1429 den Stil des 14. Jahrhunderts, wogegen Bode (S. 200) das Monument einschloss mit dem Urteil über das Epitaph des Legat. Schnaases Urteil hat insofern Berechtigung, als das Denkmal mit seiner scharfen Sphärentrennung, der Verwendung der Spruchbänder der geziert manierierten Körperhaltung als Nachläufer der Kunst des 14. Jahrhunderts bezeichnet werden kann.

Die Wohlabgewogenheit der Komposition, das auf geschlossene Wirkung dekorativer Art strebende Moment, welches bei dem im Einzelnen stilistisch engstens sich anschliessenden Epitaph des Buseleyben so überzeugend spricht, lässt es sehr naheliegend erscheinen, letzteres dem gleichen Meister zuzuschreiben und seine Entstehung hinter das Kirchbergsche und Allenblumensche Epitaph anzusetzen.

Wer der Meister war, ist unbekannt. Bode hat, wie Lehfeldt bei Besprechung der Kapellendorfer Skulptur mitteilt, in dem an der Konsole angebrachten Monogramm ein verbundenes „T R“ gelesen. Weitere signierte Werke kommen aber nicht vor; genug, dass die dekorative Richtung und in den Typen die deutliche und unverkennbare Anlehnung an Meister i die Annahme eines Schul- oder mindestens Beeinflussungs-Verhältnisses von „T R“ zu jenem sehr nahelegt. Um 1405 muss i bereits ein Mann von Ruf gewesen sein, das beweist rein äusserlich die fast aufdringliche Grösse seines Monogramms an den Gewölbeskulpturen der Barfüsserkirche und dem Relief an der Michaelskirche. Mit der Annahme eines Schulverhältnisses fällt die Lehfeldt'sche Hypothese, ein lombardischer Künstler habe die Epitaphien geschaffen, in sich zusammen. Anders ist es mit Meister i, den vielleicht Wanderfahrten nach dem Süden geführt haben. Darüber jedoch schon jetzt ein abschliessendes Urteil zu fällen, ist verfrüht.

Meister i und „T R“ haben keine Schulen hinterlassen, auch wenn das Denkmal des Bischofs Gerhard zu Naumburg und das des Ritters Günther von Bünau zu Droyssig wenn nicht gar ihre Hand verraten, so doch ihnen auffällig nahestehen, und auch wenn einzelne Heiligenfiguren und Madonnen zu Erfurt, die schon bei ihnen vorhandene, überdies in der Zeit liegende, manierierte Behandlung der Gewandung in's Geschmacklose weiterbilden. Das kennzeichnendste Beispiel dieser Art ist die Madonna neben dem Eingang der Wigbertikirche. Sehr viel besser, ein vortreffliches durch stille Hoheit anziehendes, in der virtuosen Behandlung des völlig nackten Christkindes der Kunst des Meisters i verwandtes Werk ist dagegen die (von Tettau, S. 245 auf Grund einer Bauinschrift falsch datierte) Madonna auf der linken Giebelseite der Wigbertikirche zu Erfurt.

Von 1420 bis 1450 bietet die Erfurter Grabplastik nur Dutzendware. Auch in den Nachbarstädten ist wenig Interessantes aus dieser Zeit vorhanden, abgesehen von dem bereits genannten Epitaph des Hermann von Heylingen zu Mühlhausen. Ein sehr zerstörtes, vielmals überweisstes Epitaph in der Jakobikirche zu Mühlhausen ist der Anlage nach nahe

verwandt mit dem Allenblumen-Denkmal des Meisters „T R“; jedoch zeigt die Anbetung durch die heiligen drei Könige eine Bereicherung durch Hinzufügung Josefs. Das Werk, eine mässige Arbeit, mag etwa in den 30er Jahren entstanden sein. In der gleichen Jakobikirche befindet sich auch ein sehr zierliches kleines Epitaph einer Frau Christina von Heylingen. Sie kniet vor dem aus Wolken hervortretenden, zu Häupten von Engeln flankierten Schmerzensmann. Der Baldachin, die fein gearbeiteten Seitenstreben und der grösste Teil der Inschrift sind während der Bilderstürme zerschlagen; doch ist stilistische Verwandtschaft zum Epitaph des Hermann von Heylingen in der Blasiikirche vorhanden.



Abb. 17. Epitaph der Jutta Bock, Domkreuzgang - Erfurt.

Ohne jeden architektonischen Schmuck ist der Gedenkstein der Witwe Jutta Bock (Abb. 17), die das Andenken ihres verstorbenen Gatten dadurch ehrte, dass sie 1444 ein Relief der Kreuzigung stiftete. Das Werk, im Kreuzgang des Erfurter Doms, hat nur Interesse durch ziemlich freie Komposition. Die Köpfe sind ausdruckslos und leer, die Stellungen ohne Kraft, die Gewandung wulstig und manieriert; in den Schlangensäumen liegt noch ein Nachklang

der Kunst der 20er und 30er Jahre. Den Körper Christi überzieht in völlig unanatomischer Weise ein weitmaschiges Adern-Netz. Das Ehepaar kauert in zwerghafter Bildung in den unteren Ecken des Reliefs.

Als letztes Beispiel reichen architektonischen Aufbaues kommt in Erfurt das

EPITAPH DES FRIEDRICH ROSENZWEIG

in der Predigerkirche in Betracht. Das Denkmal misst 2,38 : 1,15 m, ohne den das Datum 1450 enthaltenden Inschriftstein (Tafel 12).

Unter dem viergeteilten, frei vorkragenden spätgotischen Baldachin steht der Schmerzensmann seine Wundmale zeigend. Seitlich kniet das Ehepaar auf der Schräge des das Denkmal in zwei Hälften gliedernden Querriegels. Unter diesem sind die Familienwappen angeordnet, umwallt von den prachtvoll stilisierten, krausen Helmmänteln.

Christus ist fast als Freifigur herausgearbeitet. Der Körper ist wenig glücklich durchgeführt Die Gelenke sind überstark und schwer gebildet, die Hände zu gross, die Beinstellung unbeholfen und linkisch. Den ungünstigen Eindruck verstärkt dicke Tünche. Ob des Meisters Kunst gegenüber der Aufgabe versagte, den nackten Körper zu bilden, oder ob das Schema des Schmerzensmannes ihm Fesseln anlegte, sei dahingestellt. Für alle Befangenheit entschädigt der edle, schmerzvolle, aber auch ergebene Ausdruck des Kopfes Christi selbst. Auch die leicht gesenkten Köpfe des Ehepaars sind tüchtige Leistungen. Ohne emporzublicken, schauen die Adoranten, ähnlich wie beim Denkmal des Grafen Kirchberg, demütig geradeaus. Der Kopf Rosenzweigs ist Porträt, die hochgezogenen runden Augenbrauen, die tief herausgearbeiteten Augenhöhlen, die schweren Unterlider, der energische Nasenansatz und das breite kräftige Kinn wirken sehr persönlich. Weniger individuell ist der Kopf der Gattin; auch er zeigt die schon betonte Verallgemeinerung der Züge zu Gunsten einer nichts besagenden Anmut. Nicht ungeschickt knieen die Adoranten auf der Schräge, obwohl sie eigentlich herunterrutschen müssten.

Das Neue und Eigenartige an dem Denkmal ist, dass hier Christus mitten zwischen das Ehepaar gestellt ist. Der Künstler brach also mit dem alten Schema einer Trennung der göttlichen und irdischen Sphäre. Nun erst ist Christus hinabgestiegen zur Menschheit selbst, für die er sich doch hingegeben hatte. Weiter nahm der Meister den Verstorbenen die seit fast zwei Jahrhunderten übliche Beigabe, die Wappenschilde mit Zubehör, und brachte sie an ganz neuer Stelle an. Ob ästhetische Erwägungen massgebend waren oder rein formale, lässt sich schwer entscheiden. Wollte er Christi Figur durch beengende Wappen nicht beeinträchtigen oder wollte er, als glänzender Beherrscher des Steins, die Wappen nur verwerten, um im unteren Denkmalfelde seine krause spätgotische Kunst glänzen zu lassen? Letzteres ist wahrscheinlicher, scheint doch die Trennung nur da zu sein, um der Konsole Christi Gelegenheit zu geben, in prächtigster Stilisierung durch den Querriegel durchzuwachsen. Die grosse technische Sicherheit des Meisters gestattete, abgesehen von der Bekrönung und dem Inschriftstein, das Denkmal ohne jegliche Anstückelung aus einem einzigen Block frei herauszumeisseln. Ein Monogramm fehlt. Soweit die heutige Verwahrlosung des interessanten Werkes erkennen lässt, waren nur die Pupillen getönt; doch ist auch die Seitenwunde Christi mit roter Farbe angegeben. Eine wünschenswerte Säuberung des Denkmals ergiebt vielleicht weitere Farbreste.

Auf des Künstlers Namen müssen wir wiederum verzichten aus Mangel an schriftlichen Quellen. Thätig war er wohl noch in den 60er Jahren, denn von ihm rührt augenscheinlich her das sehr zerstörte Epitaph des

SIEGFRIED ZIEGLER,

ausssen an der Hospitalkirche zu Erfurt eingemauert und der Verwitterung ausgesetzt (Abb. 18). Die Todesdaten sind 1462 und 64. Wieder kniet das Ehepaar, aufblickend im Gebet zu dem aus Wolken herauswachsenden Schmerzensmann. Dessen von einem Liliennimbus umstrahltes Haupt ist im Ausdruck nahe verwandt, wenn auch hier durchgeistigter als auf dem Denkmal

des Rosenzweig. Die zerstörten Arme sind auch genau nach dem dort gegebenen Vorbild zu ergänzen. Gegenüber der dortigen Herbheit in der Fleischbehandlung zeigt sich hier grössere Weichheit, auch wenn der Brustkorb noch schematisch durchgearbeitet ist. Wie auf dem Denkmal des Rosenzweig, hat auch hier der Künstler die Wappen eigenartig und glücklich angeordnet, diesmal zwischen dem Ehepaar selbst, anscheinend um nicht Christus durch sie in der Wirkung zu beeinträchtigen.



Abb. 18. Epitaph des Siegfried Ziegler, Hospitalkirche—Erfurt.

Die Ehepaare Rosenzweig und Ziegler entsprechen einander in Auffassung, Modellierung und Tracht ganz auffallend. Der zwischen der Entstehung der Denkmale liegende Zeitraum erklärt das gewachsene technische Können des Meisters, die weichere Steinbehandlung und eingehendere Durchmodellierung. Das Zieglersche Epitaph zeigt auch individuellere und belebtere Köpfe. Das Hinaufschauen zu Christus hat freilich etwas Eckiges, Herbes. Dagegen ist der Kopf Zieglers ein meisterhaft durchgeführtes Porträt. Mit erstaunlicher Sicherheit und Schärfe ist die Augen- und Backenpartie behandelt; in dem bartlosen gealterten Gesicht kehrt der gleiche stille ergebene Ausdruck, wie er den Köpfen des Rosenzweig-Epitaphs eigen ist, wieder. Das Denkmal ist trotz der Zerstörung

immer noch eines der bedeutendsten Werke der Erfurter Plastik, auch wenn schliesslich das Beste in ihm, die Darstellung der Porträtfiguren und die psychisch vertiefte Auffassung, als Erbteil des Meisters i zu betrachten ist. Hatte jener den Faltenwurf virtuos benutzt zu einem Spiel wellenartig in einander sich verschlingender weicher Linien, so steht unser Künstler diesem Problem weniger glücklich gegenüber. Es beginnt die Zeit, da die graphischen Künste und der eigenartige Mischstil der Schnitzaltäre auf die Gewandbehandlung einzuwirken beginnen, da der Faltenwurf wie in bewusster Reaktion gegen die seitherige Überfülle und Rundung flächig wird und von unruhiger, knittriger Eckigkeit der Linien.

Diese in der Zeit liegende Eigenart findet sich wieder in dem Gedenkstein des Ytel und Nicolaus Hildebrand an der Allerheiligenkirche. Dargestellt ist wiederum Christus als Schmerzensmann, aus Wolken herausragend; darunter lehnt das Wappen der Familie. Seitlich knieen die Stifter des Denkmals, Vater und Sohn. Die Versetzung Christi zwischen die Beter selbst und deren so unmittelbare Annäherung steht ganz vereinzelt da. Wieder ist durch Spruchbänder eine gewisse Trennung zwischen den beiden Sphären, die hier sonst ineinander fliessen würden, erreicht. Die charaktervolle Durcharbeitung von Christi Haupt sowie die der Porträtköpfe, Ytel Hildebrand ist als kahlköpfiger Alter recht naturalistisch wiedergegeben, weist, wie die von dem üblichen Schema abweichende Anlage, wenn nicht auf die gleiche Künstlerhand selbst, so doch die gleiche Schule hin, der die vorangegangenen Monumente entsprungen sind. Von den Daten der Inschrift ist nur das des Sohnes Nicolaus 1477 zu entziffern, was nicht ausschliesst, dass das Denkmal früher entstand und im Anschluss an das Zieglersche Epitaph. Im Einzelnen ist das Werk nicht sehr sorgfältig durchgeführt, was vielleicht durch das Material, einen sehr grobkörnigen dunkelbraunen Seeberger Stein, nicht den feinkörnigen hellgelben des Rosenzweig- und Ziegler-Monuments, bedingt scheint. Zudem sind die Figuren lebensgross, wodurch eine zwar einfache aber grosszügige Anlage des Denkmals geboten schien. In dem Hildebrandschen Epitaph ist

die in ergreifendem Ernst vielleicht charaktervollste Grabskulptur Erfurts zu erkennen, was deren Zerstörung doppelt beklagen lässt.

Der Meister ist der letzte Künstler des ausgehenden Mittelalters, dessen Werke sich über den Durchschnitt deutlich hervorheben. Er erscheint als ernst zu nehmende Persönlichkeit von grosser Gediegenheit des Empfindens und nicht zu unterschätzenden Qualitäten. Ob man ihn in Verbindung bringen darf mit dem um jene Zeit in Erfurt als „lapicida notabilis et magistralis“ gerühmten Bruder Nicolaus, scheint gewagt. Dieser im Nekrolog des Petersstiftes als „artis lapicidariae peritissimus“ bezeichnete Converse verbrühte 1467 durch den unglücklichen Sturz in einen Braubottich. —

Den Fortgang einer künstlerischen Entwickelung in Erfurt haben gegen Ende des Jahrhunderts zwei bedeutsame Ereignisse verhindert. Im Jahre 1472 wurde der grösste Teil der Stadt durch eine furchtbare Feuersbrunst zerstört; 1483 raffte die Pest mehr als 10000 Menschen plötzlich hinweg. Der unausbleibliche Zurückgang des Reichtums spricht sich deutlich auch in der verminderten Erzeugung plastischer Werke aus. Nur eine verschwindend kleine Zahl von Grabsteinen tritt aus der Dutzendware hervor. Die Epitaphien tauchen erst wieder um die Jahrhundertwende auf, nun in anderen Formen und anderem Geiste, hatte sich doch die nach architektonischer Durchbildung strebende Richtung mit der Mitte des Jahrhunderts ausgelebt. Das Epitaph der Familie Stoffel an der Kaufmannskirche, eine schwache Leistung, sich in der Anlage an das Epitaph des Buseleyben äusserlich anlehnend, lässt es kaum begreiflich erscheinen, dass vorher so ungleich bessere Werke geschaffen worden sind. Am Sanct Bartholomäustag 1463 scheint der Tod das Ehepaar Stoffel „met ere kynde“, im ganzen fünf Personen, als Opfer gefordert zu haben.

Dagegen greift das zeitlich folgende Epitaph einen alten, bereits durch Meister Gehart verwendeten Stoff auf: die Gethsemane-Szene. Es ist das Epitaph des 1480 † Berlt Starke an der Lorenzkirche, ein nur durch ein Künstlerzeichen

interessantes Werk, sich von den geschnitzten Durchschnittsleistungen der Zeit nicht unterscheidend. Die Komposition ist unruhig durch Überfülle von Einzelheiten. In der Entwickelung des Erfurter Epitaphiums hat es deshalb Bedeutung, weil es vollständig *auf eine Wiedergabe der Verstorbenen verzichtet.*

Verwandt ist ein Relief über dem südlichen Eingang der Predigerkirche, datiert 1484, und gefertigt von *Johann Wydemann*, einem sonst unbekannten Künstler. Noch unruhiger erscheint es als das Starkesche Epitaph, noch krauser sind die Einzelheiten an Fels und Landschaft gebildet. Der Künstler hat sich hier selbst verewigt, er kniet zu Christus gewendet naiver Weise mit im Gethsemanegarten. Das Relief steht stilistisch der Kunst Nürnbergs, vor Allem der Adam Kraffts ausserordentlich nahe und — um ein bekanntes Werk zum Vergleich zu nennen — dem Schreyerschen Denkmal (1492 vollendet) an St. Sebald, vielleicht dem durch seine Überfülle unglücklichsten Werk des grossen Künstlers. Ob aber Wydemann etwa Schüler von Krafft war, ist nicht festzustellen, seine Kunst weist jedenfalls auf die Frankens hin.

Wie das Epitaph des Berlt Starke auf Darstellung der Verstorbenen verzichtet hatte, so auch das zeitlich folgende der 1499 gestorbenen Frau

MARGARETHA VON MILA

in der Barfüsserkirche.

Das wohlerhaltene Denkmal (Tafel 13) misst 2,20 : 1,25 m und ist der Gattin des „hans viczthumpp zu appolde“ gewidmet, „des . voreltern . dises . klostersz . stiffter . sind . dē . got . und . allē . selē . gnad . ā .“ Dargestellt ist die auf der Mondsichel stehende *Madonna* mit dem Kind in der Strahlenglorie; rundum die Wappen und Helme.

In lebendiger zappelnder Bewegung strebt das Christkindlein, in den ungeschickten kleinen Händchen einen viel zu grossen Apfel haltend, danach die Mutter zu küssen. Maria, weniger als zärtliche Mutter denn als hoheitsvolle Himmelskönigin aufgefasst,

kommt der Bewegung des Kindes kaum entgegen. Die rechte Seite der Madonna, an der das Kind gehalten wird, ist ausgebogen; von da aus gliedert sich der grosszügige, noch ganz in spätgotischer Eckigkeit gehaltene Faltenwurf. Das linke Bein ist unter der Gewandung als Standbein betont. Beim Betrachten des Werkes drängt es sich auf, dass irgend ein in einfachen grossen Linien gehaltener Holzschnitt als Vorbild gedient habe. Jedoch lässt sich kein Blatt nachweisen, das der Künstler kopiert hätte.

Technisch ist die Platte sehr geschickt durchgeführt; trotz ganz flacher Modellierung ist doch solcher Eindruck der Tiefe erzielt, dass man darüber fast die Proportions-Fehler in den Armen Mariä vergisst. Leider hat der Stein durch Überstreichen mit Ölfarbe von seiner Wirkung eingebüsst; auch ist nicht mit Sicherheit festzustellen, ob er einst getönt war.

Aus dem Rahmen der Erfurter Plastik fällt das Werk heraus, es steht als Einzelerscheinung da. Wie sich oben mit grosser Wahrscheinlichkeit ergab, bei Meister Johann Gehart und Johann Wydemann süddeutsche bezw. fränkische Schulung anzunehmen, so auch hier. Bode hat das Werk als Erfurter Arbeit gelten lassen, auch wenn er (S. 209) zugiebt, dass gegen Ausgang des Mittelalters die Thüringer und Niedersächsische Skulptur formal in Beziehung zu der fränkischen Kunst steht. Das Material des Epitaphs, Seeberger Sandstein, spricht zudem für Entstehung in Erfurt selbst. Der Künstler könnte auch die Werke der niederfränkischen Kunst kennen gelernt haben, denn in der stillen, vornehmen Empfindungsweise, der in sich geschlossenen schlichten Komposition bietet sich Verwandtschaft zum Riemenschneiderschen Kreise. Jedoch wird die zarte, sensitive, oft bis zur Rührsamkeit gesteigerte Ausdrucksweise Riemenschneiders hier keineswegs erreicht. Das Gesicht der Madonna scheint trotz aller Hoheit und auch Liebreizes etwas leer. Gerade letzteres aber ist vielfach auch vorhanden in der sich an Wohlgemut und in gewissem Sinne auch an Krafft anschliessenden Nürnberger Schule. Dort findet sich eine Ruhe und Geschlossenheit ausgebildet, die sich oft sogar fast zur völligen Teilnahmlosigkeit und psychischer Ausdruckslosigkeit steigert. Unter den Nürnberger Werken der

Zeit finden sich zahlreiche Analoga in der Art der Reliefbehandlung wie Auffassung. Somit darf man wohl in dem Denkmal das Werk eines fränkischen Künstlers vermuten, denn auch die Technik ist so sicher, so flott und fast skizzenhaft, dass man nur einen Meister vermuten kann, der im Schnitzen flacher Relieftafeln für Altarschreine völlig routiniert war. Vom Vorhandensein solcher Altarfabriken ist nur in Saalfeld, nicht in Erfurt, gegen Ende des Jahrhunderts etwas bekannt.

Bode hat das sympathische Denkmal dahin beurteilt „als Arbeit mässig, aber die Ausführung in flachem Relief sehr glücklich". Er erkennt weiter in dem Werk „die Wendung zu derbem Realismus in der fortschreitenden Renaissance". Wenige Werke mögen freilich um die Wende des Jahrhunderts das Verhältnis von Mutter zu Kind so „derb realistisch" dargestellt haben, aber schliesslich ist auch zu betonen, dass die Madonna, indem sie als Himmelskönigin nicht ganz im Mutterglück aufgeht, wie es eigentlich der Situation entsprechend nahe gelegen hätte, noch einen Rest hieratischen Gebundenseins in der Auffassung zeigt, und damit die Entwickelung eines ganz unbeschränkten Naturalismus gehindert wurde. Der Meister, der das Werk schuf, war sicher keiner der grossen deutschen Plastiker, aber seine Arbeit spricht trotz der in ihm vorhandenen Ungeschicklichkeiten lebhaft zu uns durch überzeugende Ehrlichkeit und Frische der Darstellung.

Mit diesem Werk hat die Madonna sich in der Erfurter Grabplastik ein starkes Übergewicht gegenüber der Darstellung der Verstorbenen gesichert; im Denkmal des Günther von Salfeld, noch mehr als Füllfigur aufgefasst denn als Himmelskönigin, hat sie hier eine solche Stellung erworben, dass der Zweck des Epitaphs fast völlig in den Hintergrund getreten ist zu Gunsten der Verherrlichung Mariä. Während dies in der fränkischen Epitaphien-Malerei meist der Fall ist, scheint in der Epitaphien-Plastik im allgemeinen dieser Stoff seltener und dann erst gegen Ausgang des 15. Jahrhunderts verwendet worden zu sein. Das früheste mir bekannt gewordene Beispiel einer rein dimensional den Verstorbenen fast erdrückenden Madonna ist das Epitaph des

Canonicus Schenk von Weybstatt im Kreuzgang der Stiftskirche zu Aschaffenburg mit dem Todesdatum 1437.

An das Denkmal der Frau von Mila reihen sich einige verwandte Werke, so im benachbarten Arnstadt in der Liebfrauenkirche. Das Epitaphium hat keine Inschrift, muss aber um die Jahrhundert-Wende entstanden sein, wie die unruhige naturalistische Rankenumrahmung zeigt. Zum Teil wenig stilgerecht ergänzt, zeigt es einen in Zwerggestalt neben der Madonna knieenden Adoranten mit unleserlichem Spruchband.

Gleiches Missverhältnis der Verstorbenen zur Gesamtkomposition zeigt ein vom Jahre 1497 datiertes Bruchstück eines Epitaphs in der Städt. Altertümer-Sammlung zu Erfurt, nur ausgezeichnet durch virtuose Behandlung des zum Teil frei herausgearbeiteten, ganz naturalistischen Ranken- und Blütenwerks mit den Wappen der Verstorbenen. In diesen Zuthaten zeigt sich, dass die Formen der Gotik völlig verbraucht sind und man nach neuen sucht.

Und doch konnte die im Steinmetz-Virtuosentum untergehende Grabplastik noch in dem Epitaph des Georg Utensperger, in der Städt. Sammlung, ein beachtenswertes Werk hervorbringen. In einem dunklen Gang auf dem Boden liegend, ist das 2,25 : 1,34 messende Monument bisher nur von Tettau „als eine vorzügliche Arbeit“ erwähnt worden.

Utensperger kniet mit seinen Angehörigen vor der von einem kreisrunden Strahlenkranz umgebenen Madonna. Wulstige Wolken umfassen rahmenartig die überzierlich ausstrahlenden Spitzen der Glorie. Der Steinrand, oben im Halbrund geschlossen, bildet eine Art Baldachin mit spätgotischem Ast- und Rankenwerk über dem Haupt der Himmelskönigin, die, das Christkind haltend, auf dem Mond steht. Das Gesicht ist ohne seelischen Ausdruck, auch der Körper des Christkindes nur flach und ohne anatomische Treue durchgeführt. Das Gewand ist gross stilisiert und von wirkungsvoller Einfachheit. Das ganze Werk ist lediglich auf repräsentative Wirkung hingearbeitet und zweifellos nach dieser Seite hin sehr gelungen; auch das Nebenwerk, wie die Krone, die Wappen etc. sind mit grösster Sorgfalt gearbeitet. Aber jedes

innere Moment fehlt; das einzige künstlerisch bedeutende ist der Porträtkopf Utenspergers. Die Angehörigen dagegen, zwei Frauen und zwei Kinder entbehren völlig der Charakteristik und schauen in stumpfer Teilnahmlosigkeit empor. Somit ist das Monument nur als Ganzes betrachtet von Interesse; dies wird gesteigert durch die vortrefflich erhaltene alte Polychromierung in ganz matten stumpfen Farben, die den Stein seines Charakters keineswegs entkleiden und im Vergleich zu einem Denkmal wie dem des Ritters Lichtenhayn ein fast bis zur Überfeinerung geschärftes Verständnis für zarte, vornehme, ja fast decadente Farbenwirkung beweissen.

Würde das Relief sich in Nürnberg befinden, so würde man es wahrscheinlich der Krafft'schen Schule zuweisen. Wer der Künstler war, ist nicht festzustellen, doch könnte das Denkmal von Wydemann herrühren, wenn man dessen Thätigkeit bis 1511 annehmen darf. (Des Künstlers Grabstein, der hierüber Auskunft geben könnte, ist heute in der Predigerkirche durch Dielen verdeckt.) Als ähnlich virtuos behandeltes Werk sei ein Votivrelief über dem Eingang der Saalfeld'schen Kapelle an der Barfüsserkirche genannt, eine Krönung Mariä darstellend. Im Mittelpunkt aller dieser letztbehandelten Werke steht — und damit ergiebt sich eine eigene Gruppenbildung — die Verehrung Mariä bezw. deren Verherrlichung. Im übrigen hat sich die Erfurter Epitaphienplastik, wie aus vorangehender Darlegung sich ergab, durch die fast ausschliessliche Verwendung von Christus Beschränkung auferlegt in der Wahl der Darstellungen.

Dagegen findet sich in Arnstadt in der Oberkirche das Epitaph eines Hüttenherrn Georg Fischer († 1505) mit der Messe Gregors. Das Denkmal, eine tüchtige Arbeit aus Thüringer Marmor, zeigt gut erhaltene Polychromierung; es scheint eine Arbeit der Saalfelder Schule zu sein. Der Verstorbene wohnt knieend neben dem Altar der Handlung bei. Ebenfalls die Messe Gregors verwendet ein Epitaph der Familie von Görmar, datiert 1484, in Straussfurt i. Th. Ein ganz eigenartiger Stoff, in plastischer Ausführung fast unmöglich, scheint die Stigmatisation des heiligen Franz auf einem

sehr zerstörten Epitaph in der Jacobikirche zu Mühlhausen. Die sehr mässige Arbeit, auf der auch das Martyrium des Apostels Johannes in einer Ecke dargestellt ist, entstammt der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts; die Inschrift ist dicker Tünche wegen vorerst nicht zu entziffern.

Gegenständlich reicher entwickelt sich die fränkische Epitaphienplastik, so findet sich z. B. dort verwendet: Tempelgang Mariä, Anna Selbdritt, Maria als mater dolorosa, Mantelschaft Mariä, Tod und Himmelfahrt Mariä, weiter St. Martin mit dem Bettler, Christophor im Wasser, Georg mit dem Drachen, Engel usw. Diesem Reichtum gegenüber bleibt die Thüringer Epitaphienplastik arm. Und doch ist sie es wiederum nicht. Denn jedes Denkmal bietet eine neue und interessante Variation des gleichen Themas. Nach immer neuen Lösungen streben die Künstler mit Erfolg; es finden sich keine zwei Denkmale, die etwa einander im Aufbau völlig gleichen. Immer wieder werden die gleichen Töne zu neuen Akkorden vereint, ein Beweis für nicht zu erschöpfenden Reichtum an Erfindung.

Somit bilden die Epitaphien eine sehr bedeutsame Gruppe innerhalb der mittelalterlichen Plastik. Indem sie architektonisch den reichsten Schmuck annahmen und damit zu selbständigen künstlerischen Schöpfungen wurden, konnten sie vorbildlich und befruchtend einwirken auf die Altarwerke des 15. Jahrhunderts.

Wenn sich dort Malerei und Plastik in innigstem Vereine zusammenschliessen zu stilistisch freilich die Grenze des aesthetisch Möglichen streifenden Leistungen voll erstaunlichen Formen- und Farbenreichtums, voll phantastischer Willkür und trotzdem grosser geschlossener Gesamtwirkung, so darf nicht übersehen werden, dass die Epitaphienplastik an dieser Entwickelung einen nicht unwesentlichen Anteil hat, indem sie bereits vorher ähnliche Wirkungen erstrebt und sie auch erreicht hat, soweit das Steinmaterial und der Zweck der Skulptur es überhaupt gestattete.

VI.

DIE GRABSTEINE DES XIV. UND XV. JAHRHUNDERTS.

Entwickelung des Porträts, Darstellung des Individuellen der menschlichen Erscheinung.

Die hohe sächsische Kunst des 13. Jahrhunderts hatte Idealtypen geschaffen; sie hatte in ihren Grabmonumenten die Majestät der Fürsten, deren Gedächtnis sie der Nachwelt zu erhalten übernommen hatte, längst nachdem jene die Augen geschlossen, in unübertrefflicher Hoheit dargestellt. Anders bei den Naumburger Stiftern. In den machtvollen Gestalten wird ein solcher Grad von Lebenswahrheit erreicht, dass man Porträts vor sich zu haben vermeint. In der That ist das aber nicht der Fall. Die Typen der Fürsten wie Fürstinnen stehen einander sehr nahe. Die gleiche Proportionierung des Gesichtes, die gleiche Behandlung von dessen Einzelformen lassen die Stifter wie Geschwister erscheinen, auch wenn sich wenn nicht zwei Künstlerhände, so eine altertümlich herbere[1]) und eine freiere Auffassung unterscheiden lassen. Aus der Ähnlichkeit der Köpfe ergiebt sich, dass eine Porträtwirkung in unserem Sinne nicht erstrebt war; ähnliches beweist ja auch die Reinhardsbrunner Denkmal-Reihe. Die stilistisch am Ende der Naumburger Stifterreihe stehende Gruppe des Markgrafen Hermann und der Regelyndis zeigt bereits leichte gotische Ausbiegung, besonders ausgeprägt bei Hermann; in dem zierlichen Köpfchen der Regelyndis dagegen meldet sich die gotische „Art und Unart" des in den Mundwinkeln versteinerten Lächelns. Dies gotische Lächeln aber tritt einer Porträtwirkung durchaus entgegen, obwohl es ursprünglich doch nur als Mittel verwendet wurde, seelischen Ausdruck zu erzielen. Indem die Plastiker der Frühgotik es aber auf alle Köpfe übertrugen, erreichten sie gerade das Gegenteil

[1]) Zu jener muss ich im Gegensatz zu Bode, S. 58, die vier männlichen schildhaltenden Einzelfiguren zählen.

der erstrebten Wirkung; dieser Einzelzug allein würde lehren, wie wenig sie vom ausgehenden 13. Jahrhundert ab bis hinein in das 14. überhaupt sich bewusst geworden sind, welche Anforderungen das Porträt als solches stellt.

Im Gleichendenkmal wurde nach einer Differenzierung der Gesichtszüge in unverkennbarer Weise gestrebt; besonders der Kopf der jüngeren Gattin „Melechsala" ist eine ganz glückliche Schöpfung im Vergleich zu den beiden anderen einander in der Einzeldurchführung noch nahe verwandten Köpfen. Dass diese selbst etwas zu gross sind, darf nicht auffallen. Es gehört dies gewissermassen zu den Kinderkrankheiten einer jeden jungen Plastik. Ebenso gross, voll und flächig sind auch die Naumburger Stifter gebildet, weiter auch das Denkmal des Ritters zu Merseburg. Erst die entwickelte, handwerkliche Steinmetzen-Gotik fällt in das Extrem, die Köpfe zu klein und zierlich zu bilden und die Flächigkeit der Züge aufzulösen durch stärkeres Betonen der winklig auf einander stossenden Linien. Das stärkere Herausarbeiten des Schädelgerüstes kommt im Denkmal des Gleichen noch garnicht zu seinem Recht, wie am auffälligsten der weiche Übergang vom Oberaugenrand zur Augenhöhle selbst bezeugt.

Das Monument des Glizberg, die Linerarzeichnung der Adelheid von Amera, der Utha von Schwarzburg und der Grafen von Salza können auf Porträtwirkung noch keinen Anspruch machen. Interessant ist höchstens, dass das Denkmal Dietrichs von Salza († 1308) Bruch mit der Frontalität zeigt. Hieraus, wie auch aus dem Streben, im Denkmal des Gleichen Porträtköpfe zu geben, ist ersichtlich, wie zeitig sich schon die Versuche regen, aus der Typik sich zu befreien, Versuche die noch zu Mitte des 14. Jahrhunderts nicht geklärt waren, wie die Reinhardsbrunner Werke beweisen. Nur der Kopf des Landgrafen Hermann († 1243) wirkt porträtartig, kann aber kein Porträt sein. Die slavisch anmutenden Züge finden sich auch am Denkmal des Grafen Friedrich von Orlamünde- († 1365) Oberweimar und dem vorher entstandenen des Ritters

in Heiligenstein († 1324?). Somit bleibt fraglich, ob diese Erscheinung, die sich übrigens auch am Severi-Sarkophag wiederholt, als Streben nach Porträtwirkung oder ein stärkeres Eindringen gotischen Formgefühls und damit verbundenen Studiums des Schädelbaues zu betrachten ist. Auffallend ist immerhin die stärkere Betonung der Backenknochen, wodurch der seitliche Kontur des Gesichts belebter wird, was z. B. bei den Naumburger Stiftern noch nicht in solcher Weise der Fall ist. Überzeugendere Wahrheit der Erscheinung wird dadurch jedenfalls gefördert.

Die Erkenntnis des Gesichts schreitet nur allgemach voran; ist jedoch einmal etwas Neues dargestellt, eine Einzelheit richtig beobachtet und wiedergegeben worden, liegt gleich die Gefahr vor, dies nun Errungene typisch werden, es versteinern zu lassen. Kennzeichnend hierfür ist die schematische Behandlung der Kopfnicker bezw. der Halsmuskulatur; vom Grabmal des Wiprecht von Groitzsch ab bis zu den vielleicht nach einem Jahrhundert entstandenen Reinhardsbrunner Skulpturen findet sich die gleiche typische Anordnung. Bevor man jedoch die Gesichtszüge zu differenzieren lernte, versuchte man, durch Belebung der Stellungen die erstrebte gesteigerte Lebenswahrheit zu erzielen. Die Reinhardsbrunner Werke vertreten die Entwickelung von der Gebundenheit zu erhöhter Beweglichkeit des Körpers. Die diesem Bestreben entgegenkommende, wenn nicht gar ursprüglich durch sie veranlasste gotische Ausbiegung kam aber nur bei Ludwig dem Eisernen in ausgesprochener Weise zur Geltung. Ein früheres Beispiel von Verwendung der Ausbiegung bietet das in der Schlosskirche zu Ettersburg bei Weimar aufgestellte Monument eines Ludwig von Blankenhain und seiner Gemahlin (abgeb. bei Lehfeldt, Heft 18, S. 223), etwa im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts entstanden. Es zeigt die liegend gedachten (Kopfkissen) Gestalten des Ehepaars, deren Unterkörper durch des Ritters mächtigen Schild grösstenteils verdeckt sind. Die Gattin hat zur Erreichung gleicher Kopfhöhe mit dem Gatten eine kleine Fussplatte erhalten. Nachdem so die Figuren in Einklang gebracht waren,

konnte sich die Ausbiegung nach rechts und links vollziehen; die Linien wiegen sich gegenseitig auf in dekorativem Sinne oder vielmehr um den Parallelismus der Figuren zu vermeiden, wie er sich z. B. noch so störend im Gleichen-Denkmal zeigt. Die Deckplatte des Severi-Sarkophags beweist durch die Stellung der Frauen ebenfalls, dass deren Künstler, obwohl sonst die Ausbiegung wenig anwendend, hier sie bewusst benutzte als künstlerisches Ausdrucksmittel. Die bei dem Naumburger Stifterpaar Hermann und Regelyndis angeschlagenen Töne klingen also noch nach einem Jahrhundert nach.

Bei liegend gedachten Doppelgrabmälern konnte die Ausbiegung in einem Akkord ausklingen. Anders bei Einzelfiguren. Dort musste die Ausbiegung wie ein Widerspruch, mithin aesthetisch nicht befriedigend, wirken, denn die Ponderation litt darunter; deshalb scheinen in der überwiegenden Mehrheit die mittelalterlichen Plastiker den frontalen Typus inngehalten zu haben. Das gilt auch von den in der Augustinerkirche zu Erfurt aufgestellten Denkmalen der Titular-Bischöfe

Johannes von Lepanto (Lavant-Naupaktos) und
Ludwig von Marronia (in Thracien).

Die Betrachtung dieser Denkmäler (Tafel 3) lässt sich zusammenfassen, denn die Werke stammen von ein und derselben Hand und sind trotz der getrennten Todesdaten, 1316 und 1323, gleichzeitig und in der Auffassung einander völlig entsprechend angefertigt worden.

Beide Bischöfe liegen in reichlich Lebensgrösse (die Steine messen 2,08 : 0,83 m) auf Kissen. Fest aufgesetzt stehen die Füsse bei Bischof von Lavant auf einer vorspringenden Randleiste, beim Bischof von Marronia auf einer von gotischem Laubwerk an der Schräge überzogenen Konsole. Bei Bischof L. ragen die Fussspitzen über die Randleiste hinaus, bei M. ist dies in glücklicherer Lösung durch die ausladende Konsole verhindert. Die Körperhaltung ist bei Beiden starr und streng; aus der Art, wie die Hände, ohne eigentlich zuzufassen, am Bischofstab liegen

oder unthätig am Körper hinabhängen, kann man entnehmen, dass der Künstler, wenigstens bei Bischof Marronia, ein wirkliches Bild der Toten hat geben wollen. Dafür sprechen die halbgeschlossenen Augen und die in der Todesstarre eintretende charakteristische Muskelzusammenziehung über der Nasenwurzel. Die Gesichtszüge sind, soweit die heutige Ergänzung und Neubemalung Schlüsse zulässt, energisch gezeichnet bei harter skizzenhafter Durchführung. Die Stirne ist gefurcht, die Ohren stehen in unschöner Weise ab, der breite Mund zeigt volle Lippen von hartem, trockenen Kontur. Würden die Denkmale nicht neben einander stehen oder würde nur ein einzelnes erhalten sein, würde man es für porträtmässig durchgeführt halten. So aber entbehren sie individueller Eigenart; was sie aber wichtig macht, ist das Streben, ganz sachlich und ohne irgend welche Steigerung ein unbelebtes starres Gesicht wiederzugeben.

Der Künstler war technisch recht tüchtig; der Faltenwurf der schweren liturgischen Gewänder ist gut beobachtet. Infolge eines fast unmerklichen Vorstellens des linken Fusses ergiebt sich im Linienflusse der Gewandung eine Belebung. Aber alles ist gehalten und streng, was erleichtert war durch die frontale Durchführung und mangelnde Armbethätigung; den strengen Eindruck steigert die Einspannung in die hohlkehlenartige Nische.

Das Bedeutungsvollste scheint der besonders bei Bischof von Marronia deutliche Versuch, die Dargestellten als Leichen wiederzugeben. Obwohl nach dieser Seite die deutsche Grabplastik noch keineswegs beachtet worden ist, ist doch schon jetzt anzunehmen, dass diese Auffassung ziemlich selten vertreten ist. Im Bereich dieser Studie kommt allein zum Vergleich in Betracht das Denkmal des 1324 † Landgrafen Friedrichs des Gebissenen zu Reinhardsbrunn (Tafel 4). Die Platte lag einst auf einer Tumba; dementsprechend sind die Hände des Fürsten nur wie an das Schwert angelegt, ohne fest zuzugreifen. Der Schild, den der Verstorbene sonst zu halten pflegt, ist hier zwei Knappen anvertraut. Das Haupt ist bedeckt von einer eng an-

schliessenden, einer Nachtmütze nicht unähnlichen Kappe mit unter dem Kinn geknoteten Bändern. Über der Kappe liegt ein einfacher Reif, wohl die Totenkrone. Das Gesicht ist zu überarbeitet, um sicher sagen zu können, es sei ein Toter dargestellt gewesen. Jedenfalls sind die Augen heute geöffnet. Dagegen zeigen sich über der Nasenwurzel wieder die bereits oben erwähnten Muskelzusammenziehungen. Das allein aber würde niemals sichere Schlüsse gestatten, da es etwas Typisches in der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts zu sein scheint. Dass aber der Landgraf als in Todesruhe liegend aufgefasst ist, beweisen ausser den Engeln, die das Kopfkissen halten, die hervorgehobenen kostümlichen Einzelheiten. Der Landgraf ist im Gegensatz zu den seither besprochenen Denkmalen nicht als wehrhaft gerüstet dargestellt. Das ist wichtig. Es zeigt sich, dass Meister Berthold von Eisenach nach anderen Darstellungsmöglichkeiten gesucht hat und sie mit der Typik des 13. Jahrhunderts zu einigen bestrebt war. Die Beifügung der Schildknappen kann vielleicht das Festhalten eines Eindrucks sein, den Berthold bei der Aufbahrung des Fürsten selbst gehabt hat. Wenigstens hat Viollet le Duc in den Tumben überhaupt nichts anderes als eine derartige Verewigung der feierlichen Aufbahrung erkennen wollen.

Meister Berthold hat die Züge Friedrichs, wie es heute scheint, kaum geändert, wie auch die Züge der Bischöfe fast Idealbilder von Toten überliefern, wenn man etwa das Grabdenkmal des Bischofs Wolfhard von Augsburg † 1302, ein anscheinend bald nach dem Tode des Bischofs gefertigtes, im Dom zu Augsburg aufgestelltes Denkmal zum Vergleich heranzieht. In so getreuer naturalistischer Nachbildung zeigt sich hier das Bild des Toten, dass man unbedingt die Benutzung einer Totenmaske annehmen muss. Die durch Alter und Krankheit verwüsteten Züge wirken fast abstossend durch die brutale Unerbittlichkeit ihrer Wiedergabe.

Die Frage, wann zuerst in der Deutschen Grabplastik Tote mit künstlerischer Absicht dargestellt worden sind, verdient nähere

Berücksichtigung. Gegen den idealisierenden Typus des 13. Jahrhunderts kann es kaum eine schärfere Reaktion geben, als wie sie sich in dem genannten Augsburger Denkmal äussert. Hier ist schon der Beginn einer Entwickelung gegeben, die gegen den Ausgang des Mittelalters zu Darstellungen führt, die mit geradezu wollüstigem Behagen die Schrecken des Verfalls und der Verwesung schildern.

Zu Beginn des 14. Jahrhunderts scheinen in Deutschland diese Leichendarstellungen noch selten zu sein. Schröder (S. 87) unterscheidet bei den Augsburger Denkmalen von Geistlichen zwei Haupttypen; nach dem einen wird „der Verstorbene als tot abgebildet, die Hände unter der Brust kreuzweise über einander gelegt". Dieser Typus findet sich oft in der süddeutschen Plastik, selten in Thüringen, und dort nur bei der Dutzendware. Ein gutes Beispiel veröffentlichte Schweitzer (S. 50) in dem Denkmal der 1472 † Frau Anna von Ehrnberg im Dominikanerkloster zu Wimpffen, ohne es allerdings als Totendarstellung zu würdigen. Dieser mehr idealisierende Typus gestattet, im Gegensatz zu der abstossenden naturalistischen, die Verwesung schildernden Richtung des ausgehenden Mittelalters, künstlerisch sehr glückliche Lösungen. Das beweist, um ein bekannteres Beispiel herauszugreifen, das Denkmal des Bernhard von Breidenbach † 1497, im Dom von Mainz. Hier wie auch auf einem, anscheinend der gleichen Hand entstammenden nun im Kreuzgang aufgestellten Grabmal eines Ehepaars (die Inschrift ist zerstört) sind die durch die Todesstarre bedingten struktiven Veränderungen des Knochengerüstes getreu wiedergegeben, ohne aber abstossend zu wirken. Im Gegenteil ist eine feierliche Gebundenheit erreicht.

Die Grabsteine der beiden Erfurter Titular-Bischöfe mögen vielleicht um 1330—40 geschaffen sein, später schwerlich, weil dann der hohlkehlenartige Kastenrand nicht mehr vorkommt. Ein ähnliches Beispiel für schwierig zu datierende Denkmale bieten in Mühlhausen die Grabplatten zweier Titular-Bischöfe von

Samland, der Bischöfe Christian († 1295) und Theodor († 1352), beide aufgestellt im Chor der Blasiikirche. Beide Denkmale zeigen die Bischöfe aufrechtstehend, mit der Rechten das Pedum, mit der Linken ein Buch haltend.

In Stellung, Auffassung, Ausführung der Einzelheiten und Charakter der Inschrift sind die Werke sich so ähnlich, dass auch hier mindestens angenommen werden muss, dass nur wenige Jahre zwischen der Entstehung der Monumente liegen können. Bischof Christian, der Veranlasser des gotischen Umbaus der einst im Übergangsstil erbauten Kirche, ist, obwohl er betagt starb, doch ganz jung dargestellt mit glatten charakterlosen Zügen und lächelndem Ausdruck. Steif stilisierte Ringellocken umrahmen die Stirn. Bischof Theodor, aus dem Geschlecht der Amera entstammend, wurde 1327 Bischof und starb hochbetagt 1353. Er ist dementsprechend als alter Mann charakterisiert mit durchfurchter Stirn und müdem, schlaffen Gesichtsausdruck. Stilistisch steht das Denkmal ganz in der durch das Todesdatum angegebenen Zeit, sodass es fast als Musterbeispiel für die um die Mitte des Jahrhunderts übliche Darstellung eines Kirchenfürsten hingestellt werden kann. Umsomehr erregt Bedenken das Denkmal Bischof Christians. Der Gesichtsausdruck mit seinem frühgotischen, nichtssagenden Lächeln widerspricht der Gewandbehandlung mit ihren wulstigen aber eckig gearbeiteten Falten. Das Stoffliche scheint im Vergleich zum Denkmal des Bischofs Theodor unfreier und unbeholfener. So könnte man, irregeführt durch die kleinen Verschiedenheiten in der Faltengebung das Denkmal Christians für älter halten, wenn nicht die gotischen Profile des Rands, die Schriftzeichen, der Inschriftwortlaut, sogar in der Jahreszahl der gleiche Fehler statt Tertio „Terdio" auf gleichzeitige Entstehung deuteten, ganz abgesehen von der etwa gleichen Grösse und dem gleichen Steinmaterial der sichtlich als Gegenstücke gearbeiteten Monumente. Die Widersprüche aber erklären sich zwanglos bei der Annahme, dass die Errichtung des Steins für Bischof Theodor ganz kurz nach dessen Tod den Gedanken nahelegte, dem ebenfalls um den Kirchenbau hochver-

dienten Vorgänger ein ähnliches Monument zu schaffen. Das Denkmal des Theodor ist darin glücklicher, dass es den Füssen eine vorspringende Fussplatte giebt, ein Analogon also zu dem des Bischofs von Marronia zu Erfurt. Es ist das sehr auffällig; sollten die Künstler der Denkmäler hier und da auf die gleiche glücklichere Lösung gekommen sein, oder aber geschah die Verwendung der Fussplatte in beiden Fällen bewusst, um damit die durch das Datum anscheinend früher entstandene Skulptur auch äusserlich als primitivere zu kennzeichnen?

Mit dieser Annahme aber wird man gezwungen, ein bewusstes Archaisieren anzunehmen, was einzelne der Reinhardsbrunner Werke unterstützen können. Erinnert sei auch an die längst nach dem Tode (1125) entstandene Linearzeichnung des Bischofs Richwinus von Naumburg und das Denkmal des 1032 † Bischofs Hildeward von Naumburg, übrigens einer im Vergleich zu den Erfurter Bischöfen schwachen und rohen Arbeit. Im Zusammenhang mit diesen Erscheinungen liegt es sehr nahe, das Denkmal des Bischofs Christian ebenfalls als ein archaisierendes Werk zu bezeichnen, umsomehr als in Mühlhausen, welches von Friedrich dem Gebissenen 1305 in Brand gesteckt wurde, es näher lag, erst die Blasiikirche fertig zu bauen. Das Altarhaus war 1314 vollendet, wie urkundlich durch eine Messestiftung an einem Altar unter dem Triumphbogen beglaubigt ist. Wenn wirklich damals das Denkmal, d. h. also vor dem völligen Ausbau der Kirche, entstanden wäre, so würde man sich schwerlich etwa 40 Jahre später so genau an das Vorbild gehalten haben.

Sicher wird die Frage, ob man archaisiert hat, nur dann zu entscheiden sein, wenn weitere Forschungen auf dem Gebiete der Grabplastik gerade nach dieser Richtung vorliegen werden. Es scheint durchaus geboten, auch in anderen Gebieten Deutschlands den Fragen: wann und wie lange hat man archaisiert? nachzuforschen. So bietet sich z B. ein augenfälliges Beispiel missglückten Archaisierens an den Denkmalen der Bischöfe Ulrich und Günther von Speyer zu Maulbronn. Es scheint, dass man gerade Denkmälern verdienter Personen, Stifter etc. mit

viel mehr Misstrauen bei der Datierung entgegentreten muss als denen von Persönlichkeiten, deren Andenken zu feiern die Nachwelt weniger Anlass hatte. —

Im Denkmal des Bischofs Theodor zu Mühlhausen hatte sich, so wenig wie bei den Erfurter Bischöfen, noch keine eigentliche Porträtähnlichkeit gezeigt, denn man war über die rein äusserlichen Mittel der Runzelgebung in den Gesichtern kaum hinausgekommen. Aber doch brachte es wenigstens das Streben, ein altes Gesicht zum Ausdruck zu bringen. Darin äussert sich die im ganzen 14. Jahrhundert liegende stark naturalistische nach Darstellung des Charakteristischen gerichtete Strömung. Trotzdem steht man fast vor einem Rätsel bei Betrachtung des um die Mitte des Jahrhunderts geschaffenen Porträts des Günther von Schwarzburg († 1345). Während um dessen Entstehungszeit noch Werke geschaffen werden in der feierlichen Gebundenheit des 13. Jahrhunderts, tritt in diesem Porträt (Abb. 11), anscheinend dem eines geistig abnormen Menschen, eine Äusserung des schrankenlosesten Naturalismus, wie er bei Betrachtung der Tumben bereits gekennzeichnet wurde, hervor. Das Werk ist mit den in den Stein gegrabenen Linien ein solches Zeugnis rücksichtslosester Wiedergabe des Erschauten, dass man, für die Erfurter Plastik wenigstens, in ihm einen Sieg des Naturalismus, den des Porträts über die nach dem Monumentaltypischen strebende ältere Kunstübung erkennen darf.

Die völlige Durchführung im Profil, d. h. dem schroffsten Gegensatz zu der seither beliebten Frontalität, lässt vermuten, das dieser Umschlag durch das Streben nach Porträtwirkung hervorgerufen ist. Das zwang bei der primitiven Lineartechnik geradezu zur Anwendung des Profils, denn nur dies konnte die Möglichkeit gewähren, eine so abnorme Erscheinung zum Ausdruck zu bringen. Wie hätte man auch bei En-face-Bildung das Knieen zu überzeugender Darstellung und Verständlichkeit bringen können? Das erklärt, ganz abgesehen von dem Einfluss des sich um die Mitte des Jahrhunderts auch in der Malerei entwickelnden Adorantentyps im Profil, den auffallenden Umschlag. Dieser hat gewisse, freilich bedingte und

anscheinend als Unica dastehende Analoga in Bamberg. Der dortige Dom enthält die ganz im Profil durchgeführten Grabmäler der Bischöfe Eckbert von Andechs († 1237) und Berthold von Leiningen († 1285). Letzteres, in den Körper-Proportionen gedrungener als ersteres, zeigt den schreitenden Bischof. Eine Hand ist segnend erhoben, die andere hält das Pedum. Trotz des Ausschreitens hat der Kopf ein Kissen erhalten, ein kaum verständlicher Widerspruch, der bei Bischof Eckbert vermieden ist. Beide sehr schlicht und einfach bei flacher Modellierung der Einzelheiten durchgeführten Denkmale können, als die ältesten in der Reihe der Bamberger Grabdenkmale und daher von keiner vorangegangenen Tradition abhängig, sich an ganz handwerkliche Vorbilder der Elfenbeinschnitzerei des 13. Jahrhunderts angelehnt haben. Ob sie, weil Schrittstellung zeigend, mithin schwerlich zum Liegen, sondern zur Aufrichtung bestimmt, sodann weil auch den Bruch mit der Frontalität vollziehend, aus diesen Gründen etwa an den Beginn des 14. Jahrhunderts ihrer Entstehung nach anzusetzen sind, ist bei dem vorläufigen Mangel an Vorarbeiten nicht festzustellen. Auch hier liegt wieder ein Beispiel von enger Verwandtschaft zweier dem Datum nach weit von einander entfernten Denkmalen vor. Bei einem könnte also wieder angenommen werden, dass archaisiert worden sei. Übrigens erwähnt Schröder (S. 111) im Augsburger Kreuzgang einen Grabstein mit zwei Medaillons „darin Halbfiguren im Profil gebildeter Kleriker mit hoch erhobenen Händen und aufwärts gerichtetem Haupte die Gebärde eines inbrünstig Flehenden vortrefflich wiedergebend“. Damit ergeben sich also, ganz abgesehen von den frühesten Epitaphien um die Mitte des 14. Jahrhunderts, Analogien in Süddeutschland mit dem Denkmal des Günther von Schwarzburg in Erfurt. Hier wie da tauchen also gleichzeitig neue Darstellungs-Probleme auf.

Die strenge Profilstellung hat sich bei späteren Denkmalen als dem des Schwarzburgers in der Erfurter Plastik nicht zu halten vermocht. Auf Epitaphien und Denkmalen (Lichtenhayn) ist meist mit mehr oder minder Gewaltsamkeit der Kopf so aus der Körperachse herausgedreht, dass man das Gesicht völlig en

face sieht. Ob aesthetische Rücksichten dabei massgebend waren, ist heute schwer zu sagen; vielleicht auch klingt das künstlerische Herkommen mit seinen Frontalitäts-Prinzipien nach. Vielleicht gar waren die Wünsche der Auftraggeber, dass die ganzen Gesichter gebildet wurden, massgebend, d. h. es machte sich eine ganz unkünstlerische, aber naiv nach Vollständigkeit und Deutlichkeit der Darstellung strebende Richtung geltend. Das Denkmal des Schwarzburgers ist ein deutlicher Beweis für den gesteigerten und sich gebieterisch vordrängenden Anspruch auf mehr Lebenswahrheit und gesteigerten Wesensausdruck, welcher Anspruch sich auch äussert in dem Experimentieren mit neuen Stellungen und Bewegungen.

Es ist das eine auffallende Erscheinung. Wenn bei Freifiguren, so den Naumburger Stiftern, die Probleme, Stand- und Spielbeinstellung zu geben, auftauchten, scheint das erklärlich. Anders in der durch die Relieftechnik von vornherein gebundeneren Grabplastik, die zudem durch den Gegenstand der Darstellung eigentlich hätte abgehalten werden sollen, mit derartigen Problemen sich abzugeben. Doch grade das Gegenteil ist der Fall! Das Denkmal der Adelheid von Amera zeigte, obwohl liegend gedacht, belebte Beinstellung. Die Bischöfe in der Augustinerkirche zu Erfurt, obwohl anscheinend als Tote aufgefasst, stellten einen Fuss leicht vor. Das noch zu besprechende Denkmal des Heinrich von Frimar in der Augustinerkirche zu Erfurt bringt, obwohl die Figur liegt, ganz deutliche Unterscheidung von Stand- und Spielbein. Da dies der Fall ist bei Denkmalen, die ganz zweifellos horizontal gelegen haben, so scheint damit die Annahme Schweitzers, welcher S. 12 „aus der Aufrechtstellung der Grabmäler die Belebung der Figur“ und ein Freierwerden der Stellung herleitet, widerlegt. Wenn die Figuren und Stellungen freier werden, so ist das lediglich dem Einfluss des der gotischen Plastik des 14. Jahrhunderts eigenen Naturalismus zuzuschreiben. Das Ringen nach Ausdruck und Belebung war so stark, dass es ganz einerlei, ob es sich um liegende oder aufgestellte Denkmäler handelte, die Figuren aus

der Starrheit des 13. Jahrhunderts befreite. Dass die Architektur indirekt die Belebung förderte, indem sie auf die Aufrichtung der Denkmale entscheidenden Einfluss ausübte, ist bereits betont worden. Aber die Plastik hätte aus sich selbst heraus nie nach Aufrichtung der Denkmale gedrängt, denn sie hat, auffallend genug, die zwischen vertikal gedachter Körperbethätigung und horizontaler Lage der Platten selbst sich ergebenden Widersprüche anscheinend nicht empfunden. —

In der Erfurter Grabplastik macht sich das auf zunehmender Kenntnis neuer Bewegungsmotive und stärkerem Ausdrucksvermögen in der Wiedergabe des Porträts beruhende künstlerische Reifen geltend in dem Grabstein des Theologie-Professors

Heinrich von Frimar.

Die Inschrift des im Chor der Augustinerkirche aufgestellten 2,15 : 0,80 m messenden Steins (Tafel 3), meldet in Majuskeln, bereits mit einzelnen Minuskeln untermischt, das Todesdatum 1354 und den Namensbeginn „Henricus de" — —. Der Name selbst ist zerstört. Tettau (S. 194) nennt den Dargestellten ohne jede Begründung „von Dornberg", doch schliesst der urkundlich überlieferte mit dem Denkmalsbefund übereinstimmende Todestag jede andere Benennung als von Frimar aus. Die Datierung des Werkes darf mit dessen Entstehung selbst identifiziert werden. Der Untergrund des Denkmals ist nicht wie bei den benachbarten Bischofsdenkmälern muldenförmig ausgehoben, sondern die Figur tritt in starkem Relief vor; das dort noch bemerkbare etwas ängstliche Haften an einer Ebene ist hier verlassen.

Der Gelehrte und Theologe steht auf einfacher Konsole, deren Rand der rechte Fuss überragt. Nach rechts wendet sich der auf dem Kissen ruhende leichtgesenkte Kopf, wirkungsvoll eingerahmt von der halb hinabgeglittenen Kapuze. Die Hände sind ziemlich sorgfältig durchgearbeitet. Die Rechte fasst ein Buch, welches die Linke, sich in gefälliger Weise anschmiegend, noch stützt. Das weite faltige Mönchsgewand ist so durch das Cingulum gegürtet, dass über dem Leib ein Bausch gebildet wird.

Durch diesen werden die langen Senkrechten (bei der jetzigen Aufrichtung) kräftig durch eine tiefe Wagerechte überschnitten, der die des Schulterkragens und der durch die Hände gegebenen entsprechen. Gemildert aber werden diese Überschneidungen durch die sich über der Brust kreuzenden Bänder der Stola. Der Wohlabgewogenheit und Klarheit der Linienführung entspricht die energische Modellierung mit kräftigen Licht- und Schattenwirkungen.

Trotz dieser Vorzüge ergeben sich Beziehungen zu den benachbarten Bischofsgrabsteinen durch die etwas typische Auffassung des Kopfes und die einander noch recht ähnlichen Einzelformen des Gesichts. Die Stirnen sind breit und flächig, die Augen noch schematisch durch scharfe Lider eingerahmt; auch die abstehenden Ohren finden sich wieder. Dagegen sind die unterhalb der Augen sich hinziehenden von geistiger Arbeit wie von behaglichem Leben zeugenden kleinen Polster, der zusammengekniffene zierliche Mund mit den vertieften, lächelnden Winkeln und das rundliche sich verjüngende Kinn gut beobachtet. Den Ausdruck milder abgeklärter Frömmigkeit glaubt man ebenso wie den feinsinniger Denkthätigkeit aus dem Gesicht des in jugendlichem Alter Dahingegangenen erkennen zu können. Der Porträteindruck wird verstärkt durch die lebendige Haltung des Kopfes und die Betonung von Stand- und Spielbein. Trotzdem weist alles überzeugend darauf hin, dass der Künstler, der zweifellos erst nach 1323 die beiden Bischofsdenkmale fertigte, entweder der Lehrer des Meisters war, der das Monument des Frimar schuf, oder aber identisch mit ihm ist. In letzterem Fall müsste man die Bischofsdenkmale in die Frühzeit des Meisters verlegen, vielleicht (wegen des Hohlkehlen-Rands) in die 30er Jahre. Aber es handelt sich hier, wie oben betont, möglicherweise um archaisierende Werke, bei denen im Gegensatz zur Gebundenheit und Strenge der Gesichtszüge die Behandlung des Stofflichen bereits mustergültig ist.

Der Künstler ist im Grabstein des Frimar noch nicht unbedingt sicher in der Wiedergabe der Proportionen, wie die sehr tiefe Gürtung des Gewands, unter der der Leib noch stark vor-

tritt, beweist. Dadurch scheinen die Beine des korpulenten Frimar zu kurz. Auch dass die Schrittstellung eine Verschiebung der Gürtung zur Folge haben müsste, ist noch nicht beachtet. Wenn trotzdem das Werk so lebenswahr und frisch wirkt, ist dies nur Folge davon, dass die Achsen von Kopf, von Brust und von Unterkörper nicht mehr miteinander korrespondieren. Für die Darstellung lebenswahrer Bewegungsmöglichkeit bedeutet mithin in der Erfurter Plastik das Denkmal einen Merkstein. Und das umsomehr, als man im 14. Jahrhundert nur zu leicht und oft im Streben nach Bewegung und lebendigem Ausdruck infolge Mangels anatomischer Kenntnis und Stilgefüls in masslose Übertreibung verfiel. Das gilt natürlich besonders von handwerklichem, zum Schmuck der Architektur bestimmtem Mittelgut, so auch von den Skulpturen am Nordportal des Erfurter Doms. Im Vergleich mit jenen, um 1360 entstanden, zeigt sich, dass, sobald es sich nicht um die Darstellung typisch gewordener Erscheinungen wie der Apostel, der klugen und thörichten Jungfrauen etc. handelte, sondern um neue künstlerische Aufgaben, dann die Künstler sehr glücklicher Schöpfungen aus Eigenem heraus fähig sind. Davon sind Beweise der Grabstein des Frimar und der bereits besprochene des Ritters Lichtenhayn.

Es dürfte kein Zufall sein, dass sich von den Erfurter Titularbischöfen ab die Entwickelung des Porträts schrittweise von Monument zu Monument in aufsteigendem Sinne verfolgen lässt. Der Kopf Frimars wirkt lebensvoll und persönlich obwohl in der Formengebung von der der Bischöfe noch abhängig, das Denkmal des Lichtenhayn und das Epitaph des Kreyenberg schliessen sich in den 60er Jahren an. Ist letzteres auch zu zerstört, um sichere Rückschlüsse auf des Künstlers Eigenart zu gestatten, so bietet ersteres doch in der Modellierung der Züge eine sichtliche Weiterbildung des im Kopf Frimars Gegebenen. Durch eingehendere Behandlung der Stirne und der Backenpartie ist der Ausdruck der Persönlichkeit noch gesteigerter, noch momentaner als dort. Freilich ist Frimars Denkmal liegend gedacht und handelt es sich um einen gelehrten Kleriker, hier aber um einen waffentüchtigen Kriegsmann, der auch, wenn er vor Gott kniet,

nicht sein trotziges Selbstgefühl eingebüsst hat. Da nun beide Denkmale aus dem Rahmen des Handwerklichen durchaus herausfallen und Künstlerhände verraten, die in der Lage waren, zwei ganz verschiedenen Persönlichkeiten doch in überraschend glücklicher Weise gerecht zu werden, so liegt nahe, sie einem einzigen Meister, d. h. dem, der von den Figuren der Bischöfe ausging, zuzuschreiben. Erleichtert wird das durch die schlanke Proportionierung der Figuren wie in der Einzelausführung durch die immerhin noch etwas typische Behandlung der Augen und des Mundes. Wenn trotzdem eine solche Differenzierung des Ausdrucks möglich war, so ist das nur einer durchaus originellen, eigenartigen Künstlerpersönlichkeit zuzuschreiben. Wer diese war, sei vorerst dahingestellt.

Bei Besprechung des Severi-Sarkophags ward hingewiesen auf den Meister, der den Deckel der Tumba gefertigt hat und der identisch schien mit dem „Meister der Barfüsserkirche“. Dessen Werke reihen sich chronologisch dem des Lichtenhayn († 1366) an, sie bedeuten in der Erfurter Plastik an Reife künstlerischer Auffassung und technischer Vollkommenheit den Höhepunkt im 14. Jahrhundert. Es sind die Grabdenkmale der Cinna von Vargula, Gattin des Erfurter Patriziers Rudolf Ziegler, † 1370, und des Albert von Beichlingen, Titular-Bischofs von Hippo, † 1371. Beide Denkmäler, im allgemeinen gut erhalten, bewahrt die Barfüsserkirche. Der Grabstein der

CINNA VON VARGULA

ist aufgerichtet in der Salfeld'schen Kapelle der Kirche. Er misst 2,25 : 1,10 m (Tafel 14)! Das Fehlen eines vorspringenden, schützenden Randes und des Kissens lassen vermuten, dass der Stein von vornherein zur Aufstellung bestimmt war.

Das Denkmal stellt in Halbhochrelief eine auf ganz schlichter Konsole stehende hochgewachsene junge Frau in Lebensgrösse dar. Das Gesicht blickt, umrahmt von dem „Kruseler“, gerade aus. Die Hände, betend aneinander gelegt, ruhen auf der Brust. Ein weiter Mantel verhüllt den Oberkörper bis zu den Knieen; das Kleid darunter bedeckt züchtig die Füsse.

Obwohl die Verstorbene, edelem Geschechte entsprossen, Gattin eines der angesehensten Patrizier, als vornehme Dame dargestellt werden musste, ist doch darauf verzichtet, dies mit äusserlichen Mitteln auszudrücken. Nur ein Kleinod auf der Brust ist als Zier verwendet. Der Meister beschränkte sich darauf, durch seine Kunst die Erscheinung der jungen Frau so zu heben, dass über ihre Vornehmheit kein Zweifel sein konnte, er idealisierte sie. Dass ihm dies gelang, ohne den Eindruck des Porträts als solchen zu stören, darin liegt die Bedeutung des Monuments.

Der Kopf (Abb. 19) zeigt bei vollen Formen doch in der Gesammtheit grosse Zierlichkeit. Ob durch Bemalung vielleicht der Haaransatz an der Stirn angegeben war, ist, nachdem leider das Monument angestrichen ist, nicht zu entscheiden; jedenfalls erscheint die glatt und flächig behandelte Stirn im Verhältnis zu dem schmalen Köpfchen sehr hoch, zu welchem Eindruck die steife Pelzkrause der Kapuze beiträgt. Unter hochgezogenen, einst durch Farbe stärker betonten Augenbrauen schauen ein paar länglich gezogene kleine Augen mit schweren Lidern und etwas schematisch strenger Umrandung hervor. Die Pupillen waren einst durch Farbe gehoben. Die wohlerhaltene Nase steht nicht ganz gerade im Gesicht; auch entsprechen sich die Flügel nicht vollständig. Kleine Unregelmässigkeiten zeigt auch der lächelnde, ein wenig schiefstehende Mund mit leichtgeöffneten Lippen. Die Unterlippe ist sehr voll gebildet und tritt kräftig vor. Das wohlgerundete



Abb. 19. Kopf der Cinna von Vargula, Barfüsserkirche - Erfurt.

Kinn zeigt eine grübchenartige Einsattelung. Trotz weicher Flächigkeit sind die Backenpartien durchgearbeitet, auch ziehen sich von den äusseren Augenwinkeln zur Schläfe hin feine „Krähenfüssen“ ähnliche Fältchen. Die noch anmutige Frau beginnt also, den Jahren ihren Tribut abzustatten. Das Lächeln, an frühgotischen Skulpturen meist durch Süsslichkeit stereotyp wirkend, ist hier als künstlerisches Ausdrucksmittel zur Belebung des Gesichts mit Glück verwendet; es hebt sogar im Verein mit den anscheinend am Modell selbst gegebenen kleinen Unregelmässigkeiten des Gesichts die Porträtwirkung. So, wie das Denkmal vor uns steht, scheint Cinna bei aller Liebenswürdigkeit und Gutartigkeit doch selbstbewusst, sogar auch ein wenig launisch und kokett.

Weniger sicher als in der Behandlung des Porträts ist der Meister in der der Hände, die schematisch und flau erscheinen. Auch der bei aller Schlankheit runde und volle Hals ist ganz oberflächlich behandelt. Die Kopfnicker sind nicht betont, dagegen wenn auch nur schwach die Ansätze der Schlüsselbeine und das Grübchen oberhalb des Brustbeins angegeben. Genauere Modellierung hätte wohl der guten Sitte widersprochen, so sind z. B. auch die Brüste garnicht angedeutet. Im Gegensatz zu dem sehr flach modellierten Oberkörper tritt der Leib mit einer leichten Wendung nach rechts stark vor. Wie der gleichzeitig in Erfurt thätige Meister Johannes Gehart, macht auch der Meister der Barfüsser-Kirche von der Ausbiegung kaum Gebrauch, wenigstens nicht in dem Sinne einer Belebung des seitlichen Konturs, sondern er lässt den Leib und die rechte Hüfte unverhältnismässig stark aus der Reliefebene heraustreten. Es ist dies, wenn nicht direkt Schwangerschaft dargestellt werden sollte, nur erklärlich als Versuch, das rechte Bein als Standbein zu charakterisieren. Ist das auch hier nicht völlig gelungen, so doch folgerichtiger als in des Meisters weiterem Werk, dem Monument des Bischofs Beichlingen. Hier wie dort, man erinnere sich auch des Lichtenhayn-Grabsteins, sind dem Zeitstil entsprechend die Körper zu schlank, die Beine zu lang und die Arme etwas zu kurz gebildet. Doch entspringt vielleicht dieser Proportionskanon künstlerischen Absichten.

Die frontal gedachte Figur erscheint auf den ersten Blick durchaus ruhig und unbelebt. Jedoch schon in einer leichten Hebung der rechten Schulter beginnt eine der geraden Kopfhaltung widersprechende, wenn auch zarte und durch die weichen Linien der Kapuzenränder gemilderte Bewegung. Die auf die Brust gelegten betenden Hände weichen seitlich von der Mittelachse der Figur ab. Der von den Schultern herabfliessende Mantel lässt ein Stück des rechten Unterarms, jedoch nur die Wurzel der linken Hand frei; dementsprechend sind auch die Falten auf der einen Seite reicher als auf der andern. Durch die sich ergebenden Bauschungen wird die Gürtung des Kleides verdeckt und damit eine straffe Wagerechte vermieden. Diese wird aber angedeutet durch die nach der Mittelachse des Körpers strebenden, durch die Armhaltung bedingten Linien, die sich in einem stumpfen Winkel treffen. Welcher Fortschritt gegenüber vorher entstandenen Werken in dieser sicher wohlberechneten Linienbeugung liegt, beweist ein Rückblick auf das Denkmal des Frimar. So schroff ist aber der Winkel nicht, dass er die Wirkung einer Horizontalen wesentlich einbüsste; er bildet etwa eine ⌒ = Linie, der in bewusstem Gegensatz eine durch den Kapuzenrand, Halssaum und Brustschliesse gebildete ◡ = Linie entspricht. So wird im Oberkörper durch harmonisches Ausklingen der Linien der Eindruck der Ruhe erreicht, einer Ruhe freilich, die sich im nächsten Augenblick zu lösen verspricht.

Wie bereits hervorgehoben, tritt der Leib auf der rechten Seite überstark hervor, was durch die ihn radiusartig umgebenden Falten auch für die Vorderansicht von Bedeutung wird. Denn von der nur leicht ausgebogenen rechten Hüfte fliesst nun der Mantel in langen schlichen Falten quer hinüber bis etwa zum linken Knie. An der linken Hüfte straffer emporgezogen beginnt der Mantel in tiefer unterschnittenen auch kürzer gezogenen Falten eine Gegenbewegung, die etwa in Kniehöhe ziemlich in der Mittelachse der Figur zum Stillstand kommt. In wundervoll weichen Schlangenlinien klingt der Saum des Mantels etwas unterhalb der Kniee aus, wobei eine sanfte Schräge von rechts oben nach links unten den Grundton angiebt. Einige stärker

betonte senkrechte Falten verhindern einen etwa unruhig wirkenden Eindruck des Saumes und vermitteln den Übergang zu dem unter dem Mantel vortretenden Kleid. Dies schmiegt sich zwar dem vorgesetzten rechten Fuss an, doch geht wiederum in bewusstem Gegensatz zu der oberen Saumschräge des Mantels die Hauptrichtung von links nach rechts. Auf der Fussplatte löst sich in nicht ganz glücklicher Weise der ganze trotz seiner höchst eingehenden und zarten Einzelbearbeitung doch in grossen Zügen komponierte Linienfluss auf.

Anscheinend hat also der Meister in den überschlanken Proportionen nur eine erwünschte Gelegenheit gesehen, sie durch ein ausserordentlich reich gegliedertes, dabei höchst überlegtes und durchdachtes Spiel der Linien zu beleben, um so der durch die Betstellung und der durch den Zweck als Grabskulptur bedingten Feierlichkeit und Gehaltenheit Leben und Bewegung entgegenstellen zu können. Der eigenartige Proportionskanon war nur Mittel zum Zweck, er wurde in einer im höchsten Sinne dekorativen Weise ausgenutzt. Die gleiche Erscheinung bietet das weitere Werk des Meisters, der Grabstein des Grafen und Titular-Bischofs von Hippo (Ippus) in der palästinischen Kirchenprovinz Skythopolis:

Albert von Beichlingen.

Der Stein misst 2,42 : 1,07 m, ist also beträchtlich schmaler als der der Cinna. Das Werk (Tafel 15) ist heute aufgerichtet, war aber einst im Boden eingelassen, worauf das Kopfkissen und der breite Schutz- und Inschriftrand hindeuten. Die Inschrift meldet das Todesjahr 1371. Das Denkmal war polychrom, wie Farbspuren an den Pupillen und am Kragen des Pluviale beweisen, ist aber heute steingrau überstrichen. Das bis auf die abgeschlagene Nasenspitze gut erhaltene Denkmal macht gerade wie das der Cinna durch den dem Porträtkopf eigenen Ausdruck sprühenden Lebens es zur Gewissheit, dass die Werke der gleichen Künstlerhand entstammen. Dieser Eindruck ist so überzeugend, dass es eigentlich der stilkritischen Vergleichung der Werke kaum bedürfte.

Der Bischof, geschickt in den schmalen Raum hineingestellt, steht in voller Lebensgrösse straff aufgerichtet da. Den massigen energischen Kopf deckt eine mit Wappen und Edelsteinen geschmückte Mitra niedriger Form. Mit der erhobenen Rechten hält der Bischof den Stab, mit der Linken ein reichbeschlagenes Buch. Über der Brust wird das Pluviale durch eine mit Perlenbesatz, Wappen und Rosette geschmückte Borte zusammengehalten. Der um den Leib geschlungene Knotengürtel zeigt die Zugehörigkeit zum Franziskanerorden an. Der untere Saum der Kutte wie auch die in energischer Grätsch-Stellung auseinander gestellten Füsse werden zum Teil verdeckt durch das Wappen (2 Querbalken im silbernen Schild) und den mit Helmzier und Mantel geschmückten Turnierhelm. Kennzeichnend ist weiter das wiederholte Vorkommen des gräflichen Wappens auf den Handschuhen, der Schliessborte des Pluviale und auf der Mitra. Des Bischofs Zugehörigkeit zu einem hochangesehenen reichbegüterten Geschlecht ist also stark betont.



Abb. 20. Kopf Bischofs Albert v. Beichlingen, Barfüsserkirche, Erfurt.

Sehr bedeutend als Porträt ist der Kopf des Bischofs. Wir blicken hier in ein keineswegs von mönchischer Entsagung sondern von Daseinsfreude und behaglichem Wohlleben zeugendes Gesicht (Abb. 20). Starke Fettpolster haben die Formen vergröbert und verschwommen gemacht. Die kleinen, wie bei Cinna, schematisch umrahmten, geschlitzten Augen schauen aus schweren Lidern, mit lebendig beobachtendem, jovialem Ausdruck hervor. Die einst sehr stattliche Nase mit breiten, tiefunterschnittenen Flügeln ist leider zum Teil zerstört. Eine ausgeprägte Linie zieht sich von ihr hinab zu den lächelnden Mundwinkeln. Der breite zusammengepresste Mund zeigt eine ausgesprochene, stark betonte Unterlippe. Die Backen- und Kinnpartie ist überaus voll und fleischig gebildet; die Bartstoppeln sind durch gerauhte Steinbehandlung in naturalistischer Weise ange-

geben. Hals und Nackenansatz scheinen überstark und muskulös; Kopfnicker und Sehnen treten deutlich aus den durch Fettpolster verweichlichten Formen hervor. Die Ohren sind sehr gross, sie stehen, wie das durch das Liegen auf dem Kopfkissen bedingt ist, stark vom Kopf ab. Gross und kräftig sind die Hände gebildet. Durch geschickte Anordnung des Pluviale hat der Künstler die Linien der ausladenden linken Hüfte und des vortretenden Unterleibs gemildert und zum Teil verdeckt, sodass die starke Beleibtheit nicht unschön wirkt, wozu auch die überschlanken Körperproportionen beitragen. So wird, ähnlich wie beim Monument der Cinna, doch trotz aller ersichtlicher Porträttreue, die hier wie es scheint, fast eines gewissen Humors nicht entbehrt, der Dargestellte durch eine wirkungsvolle Pose in seiner Erscheinung gesteigert und idealisiert.

Hierzu diente dem Künstler wieder die von höchster Berechnung zeugende Gewandbehandlung. Das geistliche Ornat bot ja nicht die Möglichkeit eines reichen Linienspiels, wie es bei einer weiblichen Gewandfigur zu entwickeln, nahelag. Doch der Künstler wusste Rat durch wohlberechnete Überschneidungen der Linien. Der viereckige Ausschnitt der Kutte, aus der der Stiernacken des Bischofs hervortritt, verstärkt durch die Wagerechte der Pluviale-Schliesse, findet eine scheinbare Parallele in dem Gürtel. Während von dort aus die Kutte in straffen Senkrechten zu den Füssen hinabfliesst, begleitet das Pluviale, mit reichen Falten die Arme umhüllend den Kontur rechts und links von der Körpermitte mit Linien, deren Richtung durch die Armhaltung gegeben sind. Der vorgestreckte rechte Arm bedingt eine Achsenverchiebung des Oberkörpers zu der des Kopfes. Dass die Arme etwas behindert und nicht ganz glücklich aus dem Körper herauswachsen, ist durch die Faltengebung des Pluviale geschickt bemäntelt. Die linke Hüfte ist stark ausgebogen, sie steht im Gegensatz zur rechten Schulter. Bei der Beinstellung ist die Funktion des linken Beins als Standbein kaum betont. Wie beim Denkmal des Frimar und der Cinna von Vargula fehlt eine Angabe der Kniee. Von den Hüften ab beschränkt sich die Gewandbelebung auf einander überschneidende lange Linien, als

deren Mittelachse man den Mönchsstrick bezeichnen kann. Nach dessen unterem Ende hin ziehen sich die Säume des Pluviale von rechts und links. Dort auch ist als Gegengewicht gegen die Senkrechten der Bischofstab zwischen Helm und Wappen schräg aufgestützt.

Gotische Ausbiegung ist hier mehr angedeutet als ausgeprägt vorhanden, weniger weil der Rahmen eine zu starke Bewegung der Figur verhindert hätte, sondern weil der Künstler kein Manierist ist, und weil er von dem Stil seiner Zeit nur das verwendet, was ihm für seine Zwecke brauchbar erscheint. Infolge der Achsenverschiebungen zwischen Kopf und Brust, zwischen Brust und Leib sind an sich viel stärkere Kontrastbewegungen gegeben als beim Denkmal der Cinna. Dort ist nicht so stark wie hier der sich im 15. Jahrhundert herausbildende, den Stellungen so leicht etwas Typisches gebende Contrapost in seinen Anfängen vorhanden. Der Unterschied zwischen den beiden Denkmalen liegt aber in der Charakteristik der darzustellenden Personen begründet und ist nur kennzeichnend für des Meisters Fähigkeit, neuen Aufgaben in neuer Weise gerecht zu werden und die Individualisierung auf die Haltung des ganzen Körpers, nicht nur auf die Köpfe allein, auszudehnen.

Die Denkmale haben in der kunstgeschichtlichen Litteratur freundlichere Behandlung gefunden, als es sonst bei Erfurter Skulpturen der Fall ist. Schnaase (VI, 490) rühmt am Denkmal der Cinna „ideale Haltung und Anmut". Lübke sah (Gesch. d. Plastik, S. 409) in dem Werk „einen Nachzügler der älteren, durchaus idealen Auffassung", während Bode (S. 99) mit gleichzeitiger Erwähnung des Beichlingen „bereits sehr entwickelten Natursinn" in der Charakteristik der Köpfe erblickte. Aus den beiden letzten, einander etwas widersprechenden Urteilen ergiebt sich aber nur, dass der Meister es verstand, in einem glücklichen Kompromiss die gesteigerte, d. h. idealisierte Darstellung mit objektiver Porträttreue zu verbinden. Beide Elemente durchdringen sich so, dass je nach seiner eigenen, individuellen Veranlagung der Beschauer dies oder das Element als das vorherrschende empfindet.

Der „Meister der Barfüsserkirche“ ist also eine sehr beachtenswerte Erscheinung; leider fehlt über seine Persönlichkeit jeder Hinweis. Doch ist eine längere Thätigkeit in Erfurt sicher anzunehmen. Denn nach allen Anzeichen geht er aus von den Denkmalen der beiden Bischöfe der Augustinerkirche. Es sei dahingestellt, ob sie, die gewiss nicht später als in den 40 er Jahren entstanden sein können, schon von seiner Hand rühren; genug, dass mit dem Denkmal des Heinrich von Frimar, welches sich noch diesen Werken verwandt zeigt, sich des Meisters Eigenart schon deutlich offenbart. Erscheint der Kopf des Frimar noch als ziemlich trockene Nachbildung des Modells, so steigert sich im Denkmal des Lichtenhayn diese trotz gewisser noch typischer Runzelbildung zu unmittelbarerer Wirkung. Die Fortschritte in der Erkenntnis der Backenpartie sind dort bereits sehr augenfällig. Im Monument der Cinna überwiegt ein idealisierendes Moment insofern, als bei Frauenköpfen überhaupt bis zum Ausgang des Mittelalters auf eingehendere Behandlung der Züge verzichtet wurde. Im Kopf des Bischofs Beichlingen, des Veranlassers höherer Verehrung für den heiligen Severus, gipfelt des Meisters Kunst. Die Entwickelung von etwas trockener, sachlicher Auffassung der Persönlichkeit zu immer freier und kühner werdenden Schöpfungen liegt also auf der Hand. Erst durch das Medium des Künstlers hindurchgehend, erlangen jene Porträtköpfe, obwohl sie, wie bereits betont, in der Ausführung von Einzelheiten noch nicht ganz frei sind, ihre geistreiche, momentane Wirkung.

Den Vorzügen gesellen sich noch hoher Schönheitssinn und Verständnis für vollendet abgewogene Linienführung. Gerade letzteres ist auch ein gewichtiger Grund dafür, die Deckplatte des Severi-Sarkophags (Abb. 3) noch in das Lebenswerk des Meisters einzureihen. Zwar scheint, wenn man die lebensvollen Werke des Meisters vor dem Auge vorbeiziehen lässt, es zuerst nicht ohne Weiteres überzeugend, dass die Platte mit ihrer geschlossenen Wirkung und der grösseren Ruhe der Einzelpersonen von des Meisters Hand sei. Auch könnte man Anstoss daran nehmen, dass die Köpfe auf der Platte den Typen

der Sarkophagwände entsprechen; man kann sich den Meister nur als gebenden, nicht aber als nehmenden Künstler vorstellen. Aber die Typen Meister Geharts, des lebendigen Erzählers, sind aus einer Sphäre mehr bürgerlich-volkstümlichen Charakters emporgehoben in eine idealere Erscheinungswelt voll stiller Hoheit, voll künstlerischen Masshaltens. Vielleicht ist es gestattet, die Platte als letztes Werk des Meisters und als in reifer Schaffenshöhe entstanden anzunehmen. Denn gerade hier offenbart sich bestimmtest eines der Charakteristika, jeden Meisselhieb nach eingehendster vorheriger Überlegung der Linienführung im höchsten dekorativen Sinne zu verwerten.

Nach dem Beginn der 70er Jahre lässt sich der Meister in Erfurt nicht mehr nachweisen. Ob er die Stadt verliess oder gestorben ist, wissen wir nicht. Aber falls er weitergewandert sein und weitere Werke geschaffen haben sollte, dürfte es nicht schwer sein, sie bei des Künstlers ganz ausgeprägter Persönlichkeit herauszufinden. Das Monument der Cinna hat, wie bereits S. 69 hervorgehoben, als Vorbild für die Grabfigur der Gräfin Elisabeth von Schwarzburg in der Liebfrauenkirche zu Arnstadt gedient. Was hier aber graziös, prickelnd und momentan wirkt, ist dort ins Plumpe umgewandelt. Aus dem Halbhochrelief ist starkes Hochrelief geworden, die Gesichtszüge sind unindividuell, die Gewandung ist wulstiger geworden. Die herbe Knappheit des Meisters der Barfüsserkirche, der in dieser Beziehung gewisse Verwandtschaft mit Meister Gehart hat, ist aufgegeben.

Dass der Meister als vorbildlich nur in einem einzigen bestimmten Fall festzustellen ist, ist ein Beweis dafür, wie hoch er über der handwerklichen Kunstübung seiner Zeit stand, wie hoch er seine Zeitgenossen überragte. Im Vergleich zur zeitgenössischen Plastik findet sich, soweit bei dem geringen seither veröffentlichten Material ein abschliessendes Urteil gestattet ist, kaum oder nur selten eine derartig gesteigerte Wiedergabe lebensvoller Erscheinung. Sonst begnügt sich im 14. Jahrhundert der Durchschnitts-Künstler mit einer treuen Wiedergabe der Falten und Runzeln des Gesichts. Als eines der bezeichnendsten Beispiele dieser Art sei das Grab-

denkmal des Bischofs Friedrich von Hohenlohe († 1352) zu Bamberg genannt. Der köperliche Verfall des Greises ist hier, verstärkt durch die wie Kraftlosigkeit wirkende Ausbiegung zu einer fast abschreckend naturalistischen Wirkung gesteigert, wobei das psychische Element völlig zurücktritt. Gerade die süddeutsche Kunst des 14. Jahrhunderts hat sich nach dieser Seite hin entwickelt und damit eine Erbschaft des 13. Jahrhunderts angetreten, wenn man der vielzitierten chronikalischen Nachricht Ottokar von Steyrs über das Denkmal König Rudolphs von Habsburg zu Speyer Glauben schenken darf. Auch wenn heute das Grabdenkmal nur in überarbeiteter Gestalt erhalten ist, so ist doch zweifellos der Kopf des 1291 gestorbenen Herrschers schon ausserordentlich charaktervoll aufgefasst und weit entfernt von irgend welcher idealisierenden Wiedergabe der gealterten Züge. Für das frühe Einsetzen dieser ganz naturalistischen Richtung mag auch das bereits erwähnte Grabmonument des 1302 † Bischofs Wolfhard von Augsburg angeführt werden.

Von solchem Naturalismus hat sich der Meister der Barfüsserkirche ganz freigehalten, vielleicht auch, weil er in der Einzeldurchbildung der Züge technisch nicht so routiniert war wie jene süddeutschen Plastiker des 14. Jahrhunderts. Vielleicht begünstigte aber grade dies des Meisters Befähigung, über das Alltägliche hinaus die Dargestellten emporzuheben. Dem nach starkem naturalistischen Ausdruck strebenden Zug des 14. Jahrhunderts, der sich vor Allem auch darin äussert, dass er die monumentale Ruhe der Figuren in andächtige Betstellung umwandelt, steht also auch eine freilich mehr als Unterströmung zu bezeichnende Richtung entgegen, die — aber nur, was die Auffassung betrifft — nicht völlig die Fühlung mit der Kunst des 13. Jahrhunderts verloren hat. Kennzeichnend hierfür ist das Denkmal der

fürstlichen Kinder-Schulpforta.

Ohne in naturalistische Übertreibung zu verfallen, sind die Kinder (Abb. 4) als solche mit vollen runden Gesichtern und freundlichem Ausdruck aufgefasst. Der pausbackige, derbe Knabe hält als

Spielzeug einen Vogel in der Hand, das zierliche, zarte Mädchen rafft mit einer für ein Kind fast etwas koketten Grazie das lange Kleid, als wolle es die Füsse freimachen zu lustigem Spiel. Es ist auf's Höchste zu bedauern, dass die Gesichtszüge so verstümmelt sind, denn das Denkmal gehört zum Anmutigsten aus der 2. Hälfte des Jahrhunderts. Die etwa 80 cm grossen Gestalten scheinen lächelnd den Augenblick zu erwarten, da sie wieder aufspringen und das durch den Tod rauh unterbrochene Spiel wieder aufnehmen können. —

Eine gewisse Neigung ist also vorhanden, trotz des Erfassens der Wirklichkeit und trotz gegenständlicher Belebung eine ideale Anmut zu entfalten. Auch aus der süddeutschen vornehmlich fränkischen Grabplastik lassen sich in diesem Zusammenhang mancherlei Denkmale von Rittern nennen, die die Verstorbenen in knapper modischer Tracht, d. h. Lederrüstung und Lendner, in eleganter Pose sehr schlank gebildet, in jugendlich elastischer Haltung zeigen. Was die Gesichtsbehandlung betrifft, so giebt es eigentlich nur zwei Extreme, entweder junge, glatte Gesichter zu geben, die etwas Typisches, Oberflächliches haben, oder aber solche mit stärkster Betonung der durch das Alter eingegrabenen Linien. Im Lauf des 15. Jahrhunderts gleicht sich das anscheinend mehr aus und beginnt man, mehr der Einzelpersönlichkeit gerecht zu werden, ohne in dies oder das Extrem des vergangenen Jahrhunderts zu fallen.

So bringt das 14. Jahrhundert sehr mannigfache Denkmale hervor, wie das ja in einer Zeit des Suchens und Tastens nicht anders denkbar ist.

Von einer gleichmässigen Entwickelung und einem in ein System zu bringenden, allenthalben konsequent zu verfolgenden Werdegang der Grabplastik im 14. Jahrhundert ist also nicht unbedingt zu sprechen. Nur ganz allgemeine grosse Züge sind vorhanden; in Nebensächlichkeiten und im Schmuck der Einzelheiten wahrt sich jeder Künstler seine Schaffensfreiheit, eine die Erkenntnis der Zusammenhänge zwar erschwerende, aber

durchaus aus deutscher Eigenart zu erklärende und die Überfülle von interessanten Einzelmonumenten bedingende Erscheinung.

Zu diesen grossen Zügen gehört, wie bereits betont, der Bruch mit der Frontalität des 13. Jahrhunderts. Mit dem Grabstein des Günther von Schwarzburg beginnt in der Erfurter und benachbarten Grabplastik des Experimentieren mit Bewegungsproblemen und Suchen nach zwanglosen Stellungen. Deutlich drückt sich hierin die Erkenntnis aus, dass eine völlige Frontalstellung eigentlich in der Wirklichkeit nicht oder nur selten vorkommt. Erleichtert wird dieser Bruch durch das sich steigernde Ausdrucksbedürfnis, das die Grabfiguren gern beten, d. h. sich bethätigen lässt. Damit erhalten sie aber nur indirekt einen genrehaften Charakter, der in künstlerischer Absicht erst gegen Ausgang des 15. Jahrhunderts stärker hervortritt. Dazu kommt das Vorbild des sich um die Mitte des Jahrhunderts entwickelnden Epitaphiums mit knieenden Figuren. Damit taucht das Problem auf, das im Profil Knieen des Körpers mit der Möglichkeit, die Gesichter fast en face zu sehen, zu einer aesthetisch befriedigenden Lösung zu einen. Auch bei Einzelgrabmälern (Lichtenhayn) ergab sich dieser Kampf. Bei frontal gedachten Denkmalen des 14. und später des 15. Jahrhunderts halfen sich die handwerklich schaffenden Steinmetzen auf der Dutzendware damit, dass sie auf den ganz frontal in Flachrelief durchgeführten Körper, einen ebenso durchgeführten Kopf setzten, dessen Achse, aber unvermittelt schief auf der des Halses und Körpers sitzt. Die kleinen Friedhöfe der Ursuliner- und Allerheiligenkirche zu Erfurt bieten eine Auslese solcher mehr oder minder missglückten handwerklichen Versuche. Das Nächstliegende, was nachdem einmal ein Denkmal wie das des Heinrich von Frimar geschaffen war, auf der Hand gelegen hätte, nämlich die ganze Figur etwa in $^3/_4$-Profil zu geben, d. h. der in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts und weiter in der Renaissancekunst üblichen Stellung, geschah ganz vereinzelt. Das erste Beispiel bietet das Denkmal der Landgräfin Elisabeth, Gattin Friedrichs des Gebissenen, zu Reinhardsbrunn († 1359), ein Denkmal, das in den 60er und 70er Jahren entstanden sein kann, worauf die Minuskelinschrift hindeutet.

Der weitere grosse allgemein durchgehende Zug ist die Neigung zum Porträthaften. Dass sich aber die Steigerung des Porträts nicht allgemein so vollzog, wie es etwa bei dem Meister der Barfüsserkirche der Fall ist, hat seinen Grund. Der Meister hatte die Kraft gehabt, unbeeinflusst seine eigenen Wege zu gehen und war nicht der Manier des 14. Jahrhunderts verfallen, die Charakterisierung der Gesichter lediglich durch Furchen und Falten zu geben.

Die Neigung, die Gesichter alt und verrunzelt zu bilden, ist zweifellos aus dem Versuch zu charakterisieren, entstanden. Aber auch andere Momente spielen mit, darunter die noch mangelnde Kenntnis der für Porträtwiedergabe nötigen auf rein handwerklicher Tradition beruhenden Ausdrucksmittel. Ein Blick auf die Skulptur des 14. Jahrhunderts überhaupt beweist, wie gering im grossen Ganzen der Bestand von typischen Hülfsmitteln ist, die Flächen des Gesichts zu gliedern. Natürlich erheben sich auch von Künstlerhand geschaffene Gruppen von Werken über das handwerkliche Schaffen; es ist Hasaks Verdienst, diese bedeutenderen Erscheinungen durch treffliches Bildermaterial weiteren Kreisen bekannt gemacht zu haben. Aber im allgemeinen steht der Plastiker des 14. Jahrhunderts der Bildung des Gesichts ziemlich ratlos gegenüber. Und so greift er, wie es Meister Gehart noch gethan, zu starker Betonung der Nasenwurzel, der Hervorhebung der Backenknochen, des Kinnes, der Halsmuskulatur. Mund, Nase und vornehmlich Auge werden erst sehr spät zu erfassen verstanden, erst im 15. Jahrhundert lässt sich sagen, dass die Backenpartie, wichtig für den Übergang der en-face in die Profillinien, ihrer Bedeutung nach erkannt wird. Vorher hat man entweder auf die Ansicht von vorne hin oder auf die von der Seite den Kopf, ohne ihn kubisch zu erfassen, dargestellt. Bei diesem Mangel an Können griff man aus reiner Verlegenheit, um die Gesichter zu differenzieren, zu Runzeln und Falten. Damit wurde — es handelt sich natürlich nur um die Durchschnittsleistungen! — am leichtesten eine gewisse Art von Charakteristik erreicht. Daraus erklärt sich auch, warum die Frauenköpfe, mit denen man nichts anzufangen wusste, meist so rundlich, typisch und nichtssagend erscheinen.

Die andere Ursache, die Gesichter alt zu bilden, ist in einer Beeinflussung durch das Epitaphium zu suchen. Vor Christus, der Madonna knieend, oder von Heiligen deren Gnade anbefohlen, mussten sich die Dargestellten ihrer Persönlichkeit gewissermassen entkleiden, mussten sie ganz aufgehen im Gefühl ihrer Sündhaftigkeit und Heilsbedürftigkeit. Aber weil die Mittel der Charakterisierung sich im allgemeinen nur auf der Oberfläche halten, bekommen die Gesichter nur zu oft den Ausdruck der Krankheit und körperlicher Hinfälligkeit, statt des von dem Plastiker erstrebten Ausdrucks seelischen Schmerzes und der Verzweiflung, der, freilich auch nur in ziemlich veräusserlichter Form, d. h. meist nur durch ausdrucksvolle kennzeichnende Stellungen, durch die sich an den Tumben und Gerichts-Portalen bietenden Aufgaben vorgebildet war. Damit erklärt sich einfach die im 14. und beginnenden 15. Jahrhundert vorhandene grosse Einheitlichkeit der Charakteristik des Mittelgutes.

Das ermöglicht auch, die bei Besprechung der Epitaphien des 14. Jahrhunderts erwähnten Denkmale auszuscheiden als unwichtig für den Werdegang des Porträts. Nach der Thätigkeit des Meisters der Barfüsserkirche beginnt in Erfurt ein auffallender Mangel von Porträtgrabsteinen. Zwar entstehen zahlreiche Platten, aber die Behandlung der Züge ist so unindividuell, dass von einem Kunstwert nicht die Rede sein kann.

Als interessantes Denkmal in der weiteren Umgebung Erfurts ist allein das der Gräfin Helena von Beichlingen († 1393) zu Cölleda zu nennen. Leider steckt das stattliche Werk in einem Kirchenstuhl und ist überdies mehrfach mit Ölfarbe überpinselt. Allem Herkommen widersprechend, hält die aufrecht stehende Gräfin mit jeder Hand schräg je ein auf dem Boden aufgestütztes Wappenschild. Über diesen knieen in Zwergengestalt zwei heute sehr zerstörte Kinder. Das Werk zeichnet sich heute nur noch durch seine grosszügige, dekorativ wirkungsvolle Anlage aus. Auch die Züge scheinen einst gut durchgearbeitet gewesen zu sein. Eine gründliche Reinigung wäre sehr erwünscht, damit das originelle Werk mehr zu seinem Recht kommt. Zur Erfurter

Plastik ergiebt es keine direkten Beziehungen. Nur weist die weichflüssige Faltenbehandlung hin auf den im Stofflichen schwelgenden, um 1400 einsetzenden Ziergeschmack, dessen Vertreter u. a. Meister i ist.

Erst dieser bringt im Epitaph des Gottschalk Legat ebenso wie in dem Grabdenkmal des Bischofs Gerhard von Goch zu Naumburg etwas Neues. Noch klingt in der Charakteristik des Legat die Tradition des 14. Jahrhunderts nach, aber das Porträt zeigt eine starke Steigerung des Empfindens, des seelischen Lebens fast bis zur schwärmerischen Empfindsamkeit. Hier fehlt der sonst dem Meister eigene Ausdruck der Blasiertheit und vornehmen Überlegenheit, wie er sich, wenn auch gemildert im Kopf der Else Legat und ausgesprochen in den weiteren Werken, so der heiligen Katharina und Barbara äussert, und wie er auch von Meister T R aufgenommen wird, ein Ausdruck, der sich im Monument des Bischofs von Goch zu grossartiger, würdevoller Herablassung steigert. Damit ist die sonst übliche Manier des ausgehenden 14. Jahrhunderts, allen Gesichtern den Ausdruck des Schmerzensmannes zu geben, überwunden zu Gunsten einer neuen Auffassung, als deren Vorläufer man den Meister der Barfüsserkirche mit seiner Betonung des Individuellen, des Natürlichen und Kraftvollen der Persönlichkeit betrachten kann.

Das 15. Jahrhundert baut im allgemeinen das, was im 14. Jahrhundert an Erkenntnis der Darstellungsmöglichkeiten entdeckt worden war, weiter aus, vornehmlich ein empfindsames, fast lyrisches Moment. Doch tritt dies auffallend wenig in den Monumenten der Geistlichkeit hervor; auf diese Denkmale sei hier kurz zurückgekommen, weil sie im allgemeinen einen grossen, wenn nicht überwiegenden Prozentsatz der bedeutenderen Grabmonumente stellen. Indem wenigstens bei dem niederen Klerus — nur Bischöfe halten ja das Pedum — die Priester meist dargestellt sind als den Kelch vor sich haltend, sind diese Denkmale durchweg auf die Frontalität angewiesen. Kein einziges Denkmal in oder um Erfurt zeigt einen Geistlichen in Profil- oder Betstellung, abgesehen von dem Denkmal des Günther von Schwarzburg. Dieser aber hat nie, was wohl bemerkt werden

muss, eine hohe geistliche Würde bekleidet. Es ist also aus dem Denkmalsbefund ein Schluss auf die Auffassung der Zeit von der Bedeutung der Geistlichkeit gestattet. So sind Bischof Beichlingen, die Bischöfe zu Mühlhausen, Bischof von Goch-Naumburg ganz als Vertreter des seiner Würde bewussten höheren Klerus aufgefasst. Wie sich im Laufe des 15. Jahrhunderts dies Selbstgefühl und Machtbewusstsein gesteigert ausspricht, dafür liefern ausser dem nächst zu besprechenden Werk die Denkmale zu Mainz, Bamberg, Würzburg etc. treffliche Beispiele.



Abb. 21. Bischof Gerhard v. Goch, Dom-Naumburg.

Das 2,39 : 1,12 m messende Denkmal des

BISCHOFS GERHARD VON GOCH

im Dom zu Naumburg (Abb. 21), steht völlig isoliert innerhalb der Naumburger Skulptur und ist aus Seeberger Sandstein gefertigt, durch welches Material es seine Herkunft aus der Hand eines Erfurter Künstlers verrät. Stilistisch bestehen engste Beziehungen zu des Meisters i Kunst (Epitaph des Legat). Das Todesdatum des Bischofs (1422) deckt sich

übrigens mit jenem Werk, was die Annahme der gleichen Künstlerhand erleichtert. Wenn das Denkmal jedoch in seiner Gesamtheit leerer scheint, so liegt das daran, dass anscheinend Schülerhände thätig waren oder der Meister selbst das Denkmal nur angelegt und nicht überarbeitet hat. Denn nur die obere Hälfte ist sorgfältig durchgeführt. In der Behandlung der behandschuhten Hände und des Faltenwurfs sind hie und da sogar Rohheiten vorhanden, die auffällig kontrastieren mit der peinlichen Einzelausarbeitung der oberen Hälfte.



Abb. 22. Kopf des Bischofs Gerhard, Naumburg.

Fast das ganze dekorativ-architektonische Beiwerk des Legat-Denkmals kehrt an dem Grabstein wieder. Sogar die kleinen Köpfchen, dort am Fussende der Seitenleisten, kehren hier als Abschluss des baldachinartigen Hängebogens wieder. Zwei Engel von anmutiger Erfindung, im Typus der Else Legat, füllen die Zwickel über dem reichen Kielbogen, unter dem in majestätischer Pose der Bischof steht. Die Casula ist durch ihren pomphaften Faltenwurf geeignet, die grosse Wirkung, die im Kopf des Bischofs selbst gipfelt, zu steigern. Aus der dem Denkmal des Bischofs Beichlingen eigenen grossen Lebendigkeit und Frische der Haltung ist hier eine etwas geschraubte Pose geworden. Vortrefflich ist die Charakteristik des Kopfes (Abb. 22) durchgeführt. Vor uns steht ein kühler, auf seine Würde stolzer Verstandesmensch, voll Menschenverachtung, aber den Freuden dieser Welt nicht abhold, natürlich wenn keine Zeugen zu befürchten sind. Ein eigenartiges Gemenge von Hochmut und Blasiertheit hat der Meister darzustellen vermocht; und wenig wird der nicht sonderlich sympathische Eindruck gemildert durch einen Zug jovialer Herablassung um den sinnlichen

Mund mit seinen zusammengepressten Lippen. So bedeutet der Kopf ein Meisterwerk der Porträtkunst und einen glänzenden Beleg für das gesteigerte Können in der Wiedergabe psychischen Ausdrucks.

Im Vergleich hierzu erscheint der Kopf des Bischofs Beichlingen verhältnismässig schwach und leer. Die Ausdrucksmöglichkeiten des „Meisters der Barfüsserkirche" waren noch beschränkt, er gab nur getreue, im Einzelnen noch etwas befangene Einzelheiten, die aber durch momentan bewegte Haltung und lebendigen, freundlichen Ausdruck zu künstlerischer Einheit zusammengefasst wurden; nun haben im Laufe eines halben Jahrhunderts sich die Möglichkeiten vermehrt, das psychische Leben differenzierter wiederzugeben. Die technischen Hülfsmittel dazu sind die stärkere Herausarbeitung der Augenpartie, Vermeidung hart gegeneinanderstossenden Linien der Einzelteile des Gesichts, stärkere Erkenntnis des Backenpartie und die Möglichkeit, für das Auge den Übergang von der En-face- zu der Profil-Ansicht ungezwungen darzustellen. Gerade letzteres hatte der Meister der Barfüsserkirche noch nicht vermocht, ebenso wenig wie er die Erscheinung des Bischofs Beichlingen, wie es hier geschah, zum Majestätischen, Pomphaften, Repräsentativen hin entwickelt hatte.

Aus dem vortrefflichen, einst polychromierten Werk auf eine allgemeine hohe Kunstübung schliessen zu wollen, wäre verfehlt; das bezeugen zwei weitere Denkmale im Dom zu Naumburg, das des Probstes Burkard, † 1391 und des

Johannes von Eckertsberge,

† 1406 (Abb. 5). Ohne Zweifel sind sie von einer Hand und ziemlich gleichzeitig geschaffen worden, also erst nach 1406. Beide Werke sind restauriert und neu bemalt. Der Kopf des Probstes von Eckertsberge bietet ein recht unmittelbar wirkendes Porträt; das Gesicht ist langgestreckt und schmal. Die starke Betonung der Stirnfalten, der Augenlider und der tiefen Falten an dem weichen, schwammigen Kinn sind typisch für die Zeit. Die grätschbeinige Stellung (Bischof Beichlingen) kehrt hier wieder; die Bethätigung der oberen Extremitäten ist unsicher und

schwach. Anders das Porträt des Dompropstes Burkard, das den Geistlichen mit jüngeren Zügen wiedergiebt. Der Wunsch, die frontale Stellung zu beleben, hatte eine wenig glückliche, schwankend scheinende Beinstellung zur Folge. Wie im Kopf des Gottschalk Legat macht sich in dem träumerisch in's Wesenlose schauenden Blick und den schlaffen hängenden Mundwinkeln ein schwärmerisch empfindsames Moment geltend, über das unten noch zu sprechen sein wird.

An das Denkmal des Bischofs Gerhard-Naumburg schliesst sich als in der Charakteristik nahe verwandt: der Grabstein des Ritters

Günter von Bünau

† 1431, in der Kirche zu Droyssig bei Zeitz. Das vortreffliche Werk (Abb. 23) zeigt den auf dem Löwen stehenden Ritter in $1^1/_2$facher Lebensgrösse. Reich gegliederte, phantastische, man möchte sagen: krystallinische Panzerung umschliesst die schlanken, gestreckten Glieder des Ritters, dessen Rechte die Parierstange des Zweihänders, dessen Linke den Dolchgriff fasst. Ein kurzes, sich in pelzbesetzte Zaddeln auflösendes Mäntelchen hängt von den Schultern und erhöht, vereint mit der zwanglosen anmutigen Stellung, den festlich prunkvollen und kräftigen Eindruck der Gestalt.



Abb. 23. Günther v. Bünau, Droyssig.

Der Kopf bietet ein interessantes Porträt mit jugendlich vollen, fast zu weichen und glatten Einzelformen; doch mag dieser Eindruck der störenden Kalktünche zuzuschreiben sein. Unter schöngeschwungenen, steil aufsteigenden Augenbrauen schauen die tiefliegenden Augen hervor; die Spitze der stattlichen Nase ist abgebrochen. Von ihren Flügeln zieht sich die gleiche vertiefte Furche zum Kinn hin wie bei Bischof Gerhard. Dessen voller Mund mit vertieften Winkeln, dessen Kinn mit Grübchen

wiederholen sich hier fast bis in's Kleinste hinein. In der dekorativ pomphaften Gesamtdarstellung wie auch im Einzelnen die gleichen Erscheinungen!

Das Werk jedoch dem Meister i zuzuschreiben, geht nicht an, dazu ist die Modellierung des Kopfes zu breit und flächig. Aber indirekt führen die Wege zu ihm durch Vermittelung des „Meisters T. R.“ Zum Epitaph des Grafen Kirchberg-Kapellendorf wie dem des Allenblumen im Erfurter Dom sind die engsten Beziehungen gegeben. Diese Werke schliessen sich zu einer zeitlich von etwa 1410 und 1430 begrenzten sehr bedeutsamen, für die Entwickelung der deutschen Plastik wichtigen Gruppe zusammen, gekennzeichnet durch dekorative Auffassung, peinliche Ausarbeitung der modischen Tracht und der Rüstung, Meisterschaft der Steinbehandlung und — was die Charakteristik der Köpfe anbetrifft — durch eine gewisse vornehme Ruhe und Gleichgültigkeit. So darf man das Denkmal des Ritters von Bünau dem Meister T. R. zuschreiben, wie dessen Mitarbeit als eines Schülers von Meister i am Denkmal des Bischofs Gerhard nicht abgewiesen werden kann. Denn, wie betont, stehen sich die beiden zeitlich nur wenige Jahre von einander getrennten Werke auffallend nahe.

Diese Denkmalgruppe kann vielleicht noch bereichert werden, wenn die in der Schlosskirche zu Zeitz zur Zeit der Besichtigung entzogenen Grabplatten freigelegt sein werden. Zeitz und Naumburg hängen durch das Bistum eng zusammen; Droyssig ist Zeitz benachbart. Somit liegt es nahe, an etwa noch vorhandene Steine aus der Zeit von 1415—30 mit grossen Erwartungen heranzutreten. Denn an Kraft der Charakteristik stehen die Denkmäler dieser sich aus der Thüringer Plastik scharf abgrenzenden Gruppe so hoch da, dass sie auch dem Besten aus der deutschen Plastik überhaupt eingereiht zu werden verdienen.

In ihnen zeigt sich noch keineswegs das beim Epitaph des Legat wie dem Grabstein des Domprobstes Burckard-Naumburg bereits festgestellte schwärmerisch-weiche Element, das im 15. Jahrhundert stärker und stärker hervortritt und den Grabfiguren oft den Eindruck völliger Saft- und Kraftlosigkeit giebt. Entspringt,

wie oben ausgeführt, auch diese Art der Charakterisierung ursprünglich dem durchaus berechtigten Streben, die Heilsbedürftigkeit der Verstorbenen recht deutlich auszudrücken, eine Heilsbedürftigkeit, auf die im allgemeinen die Geistlichkeit verzichten zu können glaubt, so haben die Monumente des Bischofs Beichlingen, Goch, der Ritter Lichtenhayn und Bünau, schliesslich auch der Cinna von Vargula gezeigt, dass auch eine andere Richtung vorhanden ist. Im 15. Jahrhundert stehen sich zwei Auffassungen, eine das Individuum aus der Menge heraushebende, es steigernde, und eine andere in Sentimentalität und träumerischer Verschwommenheit des Empfindens gipfelnde, schroff gegenüber. Eine rein sachliche Wiedergabe der Erscheinung wird, abgesehen von der Dutzendware, im allgemeinen bei den besseren und wertvolleren Grabmonumenten des 15. Jahrhunderts selten. Klassische Vertreter der beiden oben angedeuteten Extreme sind, um ein paar bekannte Beispiele aus der Grossplastik zu nennen, Peter Vischers ganz wie Grabfiguren aufgefasste Standbilder des Königs Arthur und des Theoderich am Grabdenkmal des Kaisers Max zu Innsbruck.

Wie stark der Zug nach dem Porträthaften im 14. und 15. Jahrhundert war, lehrt besser als jede eingehende Erörterung ein kurzer Blick auf das Grössenverhältnis der auf den Epitaphien dargestellten knieenden Verstorbenen gegenüber dem Gegenstand der Verehrung. Gerade die oben zusammengefasste Denkmalgruppe, deren Abschluss der Ritter von Bünau bildet, zeigt wenn nicht Überlegenheit, so doch Gleichwertung der Personen gegenüber Christus. Dies wird beibehalten bis in die sich aus der Erfurter Grabplastik scharf heraushebende Epitaphiengruppe um 1460 herum. Dann aber schrumpft, nachdem nur der Gedenkstein der Jutta Bock vorangegangen war, der Adorant, zweifellos unter dem Einfluss der Tafelmalerei, mehr und mehr zusammen und ist bei den letzten Werken der Erfurter Epitaphienkunst zum Zwerg geworden. Gegenüber der Malerei hat also die Plastik viel länger um das Recht der Darstellung lebensgrosser Persönlichkeiten gekämpft. Sie wehrte sich in der richtigen Erkenntnis, dass die charakteristische Porträtfigur durch

Verkleinerung zum „Symbol des Menschengeschlechts“ unmöglich würde, nach Kräften gegen das Beispiel der Malerei, die bis in das beginnende 16. Jahrhundert die Stifter zwerghaft bildete (vergl. Lehmann, Bildnis S. 201, Abschnitt Stifterbildnis). Wenn Lehmann betont, dass der Gebrauch von Pygmäenfiguren in der Malerei des 15. Jahrhunderts veranlasst sei, weil man „aus Sorge für das Seelenheil vor der Verantwortung die geheiligte Sitte (der Zwergbildung) zu durchbrechen“ zurückschreckte, so beweist das nur, dass die Plastik im allgemeinen kühner war und es im Interesse der Charakteristik der Köpfe auch sein musste. —

Gegen den Ausgang des 15. Jahrhunderts erheben sich in Erfurt nur wenige Werke über die Grabplastik rein handwerklicher Art. Darunter ist der im Kreuzgang des Domes aufgestellte Grabstein des

Ritters Ulrich Sack,

welcher laut der Inschrift 1461 starb. Das Denkmal (Tafel 16) hat sehr durch Zerstörung gelitten. Die Inschrift beginnt links etwa in halber Höhe des 2,02 : 1,03 m messenden Steins; die Randleiste unterhalb wird in geschickter Weise überschnitten und verwendet für Schwert, Wappen und Helmzier.

In Hochrelief steht der Ritter mit fest aufgesetzten Füssen da, in der durch die Rüstung gebotenen Starrheit. Der lockenumwallte Kopf ist leicht zur Seite gesenkt. Die Rechte fasst die Parierstange des Schwertes, die Linke legt sich an den heute zerstörten Dolch. Das rechte Bein dient als Standbein. Für einen Gepanzerten ist also bei ruhigem, zwanglosem Stehen die grösstmögliche Bewegung gegeben, die allerdings beeinflusst wird durch die schlaffe energielose Armhaltung. Die Leder-Rüstung war, wie es scheint, braunrot getönt, während die Eisenteile dunkler waren; es lassen sich wenigstens schwarze Striche auf den runden Platten nachweisen. Dagegen zeigt nur ein Buchstabe der Inschrift Farbspuren und weiter ist die Steinbehandlung im allgemeinen noch so flächig, dass an das Denkmal anscheinend niemals die letzte Hand angelegt worden ist.

Das Denkmal ist nur eine leidliche Durchschnittsleistung, obwohl es im Gegensatz zu der sonst üblichen unbeholfenen Stellung Gerüsteter eine gewisse Freiheit und Frische zeigt. Geschickt ist die Figur dem gegebenen Raum angepasst; das schmückende Beiwerk ist zu wirksamen Überschneidungen des einfachen Rahmens benutzt.

Die Gesichtszüge haben durch mutwillige Zerstörung und Restaurierung mit Gyps gelitten. Es scheint, dass der Blick geradeaus gerichtet war, während er heute nach unten gesenkt erscheint. Das erhöht den Ausdruck müder Teilnahmlosigkeit und mangelnder Energie, die im schroffsten Gegensatz steht zu dem oben besprochenen, 30 Jahre vorher entstandenen Denkmal des Ritters von Bünau.

Eine eingehendere Charakteristik hat anscheinend das Werk kaum geboten; es vertritt das oben hervorgehobene Extrem, das im 15. Jahrhundert die Ritter mit jugendlich glatten Zügen einem gefälligen Idealtyp nähern lässt, der sich von Portraitähnlichkeit und scharfer Charakteristik der Züge entfernt. Gleichzeitig tritt in dem Stand- und Bewegungsmotiv, und dem müden, fast weinerlichen Ausdruck der Gesichter deutlich der Übergang in die sentimentale Kraftlosigkeit zu Tage, die seit etwa 1450 allgemein, vornehmlich in Franken und besonders im Riemenschneider'schen Kreise (Denkmal des 1499 † Ritters Conrad von Schaumberg in der Marienkapelle zu Würzburg) vorherrscht. Die Ritter scheinen ihr Schicksal zu beklagen, fast mit sich selbst Mitleid zu haben über ihre viel zu frühe Abberufung aus dieser Welt. Diese — man möchte sagen: senile — Richtung (man denke an Wohlgemuth'sche Kopftypen!) liegt im Zeitgeschmack, für den einen weiteren sehr eigenartigen Beleg bietet das Denkmal des

THEODOR BRUN

in der Augustinerkirche zu Erfurt. Das stattliche Monument, recht gut erhalten, misst 2,56 : 1,69 m. Die Minuskel-Inschrift weicht von dem üblichen schematischen Wortlaut ab:

✝ Anno . dnī . m° . cccc° . LXII° . III. . crastino . beate

. walpurg . v'ginis . () . theodoricus . brunonis . cui' . aĩa . requescat . in . pace . amen . arma . parẽtum . patris . & . mat'.

Ganz gegen alles Herkommen macht sich in diesem Wortlaut persönliches Empfinden geltend; der Schmerz warf die sonst übliche trockene Angabe des Todesdatums und Namens um. Wieviel Weh umschliessen die wenigen Worte: arma parentum, patris et matris! Nur das auch erklärt den Widerspruch zwischen dem pomphaften Denkmal und der sonst ganz unbekannten Persönlichkeit des sichtlich jung Gestorbenen (Tafel 17).

Des Denkmals oberen Abschnitt füllen in dekorativer Weise zwei Engel mit dem Schweisstuch der Veronica. Darunter steht der in eine modische costumgeschichtlich interessante Haustracht gekleidete Brun. Die Rechte, an deren Gelenk die Linke fasst, hält einen Rosenkranz, das Haupt deckt eine weiche Tuchmütze mit rückwärts herabfallender Binde. Die langen in Schnabelschuhen steckenden Füsse stehen seitlich gewendet in paralleler Stellung nebeneinander. Dagegen scheint der Körper ganz von vorn gesehen, während der Kopf wiederum seitlich gewendet ist. Die Unausgeglichenheit dieser verschiedenen Achsenverschiebungen bedingt den Eindruck des Linkischen, der noch verstärkt wird durch das eigentümliche Missverhältnis des Dargestellten zu dem übergrossen Familienwappen, mit phantastisch reicher Zier. Das ganze Monument scheint nur bestimmt, die vornehme Abkunft der Familie darzulegen.

Trotz dieser aesthetisch begründeten Widersprüche ist, insofern lediglich die Steinbehandlung in Betracht kommt, das Werk die glänzendste Leistung der Erfurter Grabplastik. Fast völlig aus dem Stein herausgearbeitet steigt in virtuoser Technik die wie aus Metall geschmiedete und ciselierte Helmzier empor, trotz einzelner Beschädigungen heute immer noch wirkungsvoll und prächtig. Die Steinmetzenkunst der ausgehenden Gotik feiert hier einen ihrer Triumphe; der Stein „biegt“ sich willig wie Holz und Metall. Gegenüber dieser technisch vollendeten Leistung macht sich die wenig glückliche Stellung und die nur flache Körpermodellierung des jungen Brun unangenehm fühlbar, umsomehr als das Gesicht wenig Leben zeigt.

Der Kopf ist zweifellos Porträt und scheint sogar sich an eine Totenmaske anzulehnen. Die Züge sind durch Krankheit verwüstet, der Ausdruck müde, kummervoll und leidend. Zahlreiche Falten ziehen sich durch das Gesicht, tief liegen die Augen im Kopf. Die Nase ist energisch geformt, der leicht geöffnete Mund ist zierlich, das für den massigen Kopf kleine Kinn ist geschickt behandelt. Deutlich treten am Halse die Sehnen hervor. Im Vergleich zu der breiten Stirn scheint das Untergesicht abgemagert und hager Dem entspricht der dürftige schwache Körper des anscheinend kaum dem Knabenalter Entwachsenen, dessen ganze Erscheinung den Eindruck macht, als sei er ein Opfer der Schwindsucht geworden.

Durch diesen der ganzen Gestalt eingeprägten Ausdruck des körperlichen Leidens, der Krankheit, bringt das Denkmal ein ganz neues Moment. Denn wenn auch, besonders in süddeutschen Grabmonumenten des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts die Gesichter stark gefurcht sind und dadurch oft scheint, als habe man Krankheit darstellen wollen, so mag in den meisten Fällen nur ein übertreibendes Charakterisieren der Züge, nur aber in Ausnahmefällen die bewusste Absicht vorliegen, nachträglich von eines Dahingegangen Leiden und Krankheit zu berichten. Von der sentimentalen Richtung des 15. Jahrhunderts entfernt sich das Denkmal durch seinen Naturalismus und die keineswegs idealisierende Haltung. Dabei mag freilich auch Unvermögen des Künstlers mitgewirkt haben, der aber sonst sein Können in der trefflichen Einzeldurchbildung der Züge beweist.

Wer der Meister war, ist nicht überliefert, doch ist mit grosser Wahrscheinlichkeit die gleiche Persönlichkeit anzunehmen, die die Epitaphiengruppe um 1460 fertigte und durch ihre ernste Auffassung und Gehaltenheit bei grossem technischen Geschick sich als bedeutsam kennzeichnete. Vergleicht man die Figur Christi auf dem Epitaph des Friedrich Rosenzweig (Tafel 12) mit der Erscheinung des jungen Brun, so ergeben sich in der unbeholfenen Starrheit der Figuren, besonders der Parallelstellung der Beine und Füsse, der Geschlossenheit in der Bethätigung der oberen Extremitäten, sehr ähnliche Erscheinungen. Auch die

tiefe Einarbeitung der Augenhöhlen, aus denen die Augen etwas stark aber ausdrucksvoll hervortreten, findet sich wieder, wie auch der schmerzlich verzogene, wie zu leiser Klage geöffnete Mund. Die Behandlung der Ohren und der strähnigen Haare unterstützen die Annahme der gleichen Künstlerhand. Dafür spricht schliesslich auch die architektonische Gliederung des Denkmals und weiterhin die Freude an der dekorativen Gestaltung des Wappenmantels.

So gehört das Denkmal trotz seiner Schwächen zu den interessantesten Erfurter Werken; merkwürdig ist es schliesslich, weil die immer thätige Volksphantasie in der auffallenden Erscheinung des Brun ein Porträt eines sagenhaften „Schäfer Lehmann" sieht, der unvermutet einen riesigen Schatz fand und die „Lehmannsbrücke" zu Erfurt erbaute.

Das Denkmal ist ein gutes Beispiel für die vielfach zu beobachtende Erscheinung, dass im ausgehenden Mittelalter die heraldischen Zuthaten fast die Persönlichkeiten erdrücken, was vorher bei den Epitaphien manchmal die Architektur gethan hatte. Es ist nicht anzunehmen, dass dies nur Stolz auf die vornehme Abstammung veranlasste, sondern die Zeit spielte bekanntlich gern mit allen Zierformen. Erinnert sei an das Grabmonument des Apothekers Klaus Hofmair, † 1427, in St. Moritz zu Augsburg; der Verstorbene wird hier von der Helmzier mit ihren Ranken geradezu überwuchert. (Hefner v. Alteneck IV, 243). Ähnliches gilt von dem 1513 vollendeten Grabmal des Kaisers Friedrich IV., † 1493, in St. Stephan zu Wien. Gegenüber der dekorativen Ausgestaltung des Rahmens und der heraldischen Zuthaten muss die Gestalt des Herrschers zurücktreten. Diese Beispiele, die sich sehr bereichern liessen, lehren nur, dass das Steinmetzentum des 15. Jahrhunderts im Besitz der seit dem 14. Jahrhundert stetig gewachsenen technischen Beherrschung des Steinmaterials sich schadlos dafür hält, dass die architektonischen Formen gegen Ende des 15. Jahrhunderts in der Grabplastik zurücktreten.

Die Technik am Denkmal des Brun zeigt gleiche Schärfe und Virtuosität wie die am Taufstein der Severikirche, einem

Wunderwerk reichster, spätgotischer Willkür, laut Inschrift 1467 vollendet. Der mit dem Material spielende Geist zeigt sich in beiden Werken sehr ähnlich, ein Geist, der wie die Betrachtung der Epitaphien lehrte, sich als ein die künstlerische Vertiefung hemmendes Element offenbart. Der grosse Brand von 1472 und die Pest thaten das Übrige, um den Werdegang der Plastik in Erfurt zu schädigen, die in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts kaum nennenswerte Werke erzeugte.

Um die Jahrhundertwende setzen, zuerst schüchtern, dann immer freier und sehr bald barock ausartend, die Renaissance-Ornamente ein. Die Gotik klingt freilich noch bis in die ersten Jahrzehnte nach. Als Werke, in das 16. Jahrhundert hineinragend, sich aber noch dem 15. anschliessend, sind zu nennen die Steine des Domherrn Vincenz von Schleinitz (Abb. 6) im Dom zu Naumburg (dessen Todesdatum unbekannt ist, der aber noch 1528 lebte) und des Kanonikus und Magister artium Conrad Hoburger († 1515) im Dom zu Erfurt.

Das Denkmal des

Vincenz von Schleinitz

(S. 36) trägt keine Inschrift. Die reiche naturalistische Umrahmung hebt die Figur in ihrer stillen, gehaltenen Würde. Zum Teil ergänzt und überarbeitet ist der sehr kleine, zierliche Kopf, der in schlichter Sachlichkeit des Geistlichen ernste Züge wiedergiebt. Eigentliches inneres Leben fehlt; dagegen ist entsprechend der zierlichen und scharfen Durchbildung der Umrahmung die Gewandung an dem lang gestreckten Körper sorgfältig, wenn auch manieriert durchgeführt. Die Hände, zum Teil ergänzt, sind zart und schlank geformt; sehr graziös und beweglich fasst die Linke das Buch. Das Standmotiv entbehrt nicht gemessener Anmut; das rechte Bein ist Spielbein. Der Körper scheint zu lang im Verhältnis zu dem zierlichen Kopf. Nachdem gegen Ende des 14. Jahrhunderts der langgestreckte gotische Proportions-Kanon zurückgetreten war zu Gunsten anatomisch richtiger Masse, ja um die Wende des 15. ins 16. Jahrhundert ein ganz kurzer gedrungener Typus sich auch ausgebildet

hatte, kehrte man gleichsam wie in einer Reaktion hingegen wieder zu dem überschlanken Kanon zurück, der sich bis weit in's 16. Jahrhundert erhält. Das Denkmal des Schleinitz ist hierfür ein gutes Beispiel, wie auch für das Festhalten an den spielenden Formen der Spätgotik und deren Prinzip, das Individuelle und Charakteristische der Erscheinung zu Gunsten eines dekorativ wirksamen Aufbaues zurückzudrängen.

Ein ganz anderer Geist weht aus dem durch grosse Unmittelbarkeit und genrehafte Auffassung wirkenden Grabstein des Magisters artium Conrad Hoburger. Wie mit gebeugten Knieen und zitternden Schritten schlurft der anscheinend betagte und vertrocknete Kanonikus voran, selbst im Gehen das Haupt herniederbeugend in ein aufgeschlagenes Buch. Das Werk wäre höchst beachtenswert, weil es fast mit gewissem Humor ein ganz persönliches Bild des Magisters wiedergiebt, wäre es künstlerisch nicht unselbständig. Es ist eine in Stein übertragene, kaum abgeänderte aber sehr frisch erfasste Nachbildung des Schongauer'schen heiligen Andreas aus dessen Apostelfolge (B. 35). Das stark abgetretene, einst anscheinend recht gute Werk, ist in der Erfurter Grabplastik das erste, welches einen zur Seite schreitenden Menschen darstellt, der sich gleichzeitig aus dem Hintergrund der Steinplatte selbst hinausbewegt. Damit sind freilich die der Grabskulptur aesthetisch gezogenen Grenzen überschritten und das in diesem Fall umsomehr, als man den Stein, dessen Anlage unbedingt Aufstellung erforderte, in den Fussboden einliess.

Derartige Stillosigkeiten kommen im 15. Jahrhundert hie und da vor; ebenso zeigen nach 1450 auch vereinzelte Denkmäler eine genrehafte Auffassung, indem sie neben den Gestorbenen Gegenstände, die auf deren einstigen Beruf Bezug haben, anbringen. Aber im allgemeinen hat doch die Plastik des 15. Jahrhunderts soviel Stilgefühl besessen, dass sie nicht wagte, die Verstorbenen zu sehr in die irdische Sphäre, der sie ja nun entrückt sind, zurückzuziehen. Wenn genrehafte Züge vorkommen, so lehnen sie sich meist an Vorgänge an, die über die üblichen Verrichtungen der platten Alltäglichkeit hervorragen, so bei Geist-

lichen das Segnen des Kelches, bei Laien das Lesen in einem Andachtsbuch oder das Knieen in einem Kirchenstuhl.

Nur vereinzelt wagte sich ein humoristisches Element hervor, wie z. B. in dem Denkmal des 1467 † „Wisshenne“ im Kreuzgang des Domes zu Mainz. Dargestellt ist anscheinend ein Hofnarr der Mainzer Erzbischöfe. Mit dem Hut in der Rechten, einem Stock in der Linken, schreitet der kahlköpfige Alte, dessen schellenbesetzte, mit Hörnern versehene Kapuze rücklings herabgeglitten ist, voran. Im Bewegungsmotiv ähnlich ist ebenfalls in Mainz das Denkmal des Peter Duchseberer, † 1505, der betend voranschreitet. Aber diese Versuche, die Verstorbenen so darzustellen, als ob sie aus dem toten Stein heraus wieder in das lebendige Treiben der Zeit herausträten, müssen, und das ganz mit Recht, keinen Anklang gefunden haben und man behielt allgemein die im 15. Jahrhundert vorgebildete zwanglos natürliche Stellung bei, wie sie etwa der Ritter Günter von Bünau am besten repräsentiert. Oder man belebte die Gestalten durch Ausschauen bei leichter seitlicher Kopf- und Körperwendung oder auch durch eine stärkere Betonung von Stand- und Spielbein. —

Ein kurzer Rückblick möge auf den Werdegang der Erfurter Grabplastik gestattet sein. Aus der nach monumentaler Ruhe der (in der hohen sächsischen Kunst) idealisierten Dargestellten bis fast zur Typik sich entwickelnden Richtung des 13. Jahrhunderts befreit die Hochgotik die Grabplastik, indem sie die Gestalten belebt, deren Frontalität bricht und besonders im 14. Jahrhundert im Ringen nach Ausdruck die Köpfe stark charakterisiert, in Einzelfällen fast bis zur Übertreibung. Als Bethätigungs-Motiv tritt das Beten stärker hervor. Nebenher geht, wenn auch nur durch die Minderzahl der Denkmäler vertreten, ein nach Wohllaut des Konturs und Anmut der Darstellung gerichtetes Streben. Im 15. Jahrhundert entwickelt sich die Differenzierung der Züge, die bis dahin aus der Typik nur in Einzelfällen herausgekommen

11

war, soweit, dass das Persönliche mehr zu seinem Rechte kommt. Aber einzelne bestimmte Auffassungen der Dargestellten lassen bald das Persönliche, Individuelle der Erscheinung, das etwa im letzten Drittel des 14. und ersten Drittel des 15. Jahrhunderts am unbefangensten erfasst worden war, zurücktreten vor der Betonung stiller Andacht, gesteigerten Selbstgefühls und schliesslich flauer Sentimentalität. Diese drei kurz charakterisierten Richtungen bedingten einen gewissen Rückschritt zum Typischen hin. Trotzdem brachte das 15. Jahrhundert neue Möglichkeiten des Empfindungs-Ausdrucks und rein auf handwerklicher Routine beruhende sich steigernde Erkenntnis der Gesichtsmuskulatur, besseres kubisches Erfassen des Schädels, sowie die Möglichkeit, die Gesichtseinzelheiten zu einem gesteigerten Gesamteindruck zusammenzufassen oder auch einem solchen unterzuordnen. Das 16. Jahrhundert hat das Übernommene nach der Seite des Charakteristischen nicht ausgebaut; es kehrte entweder zu einem im monumentalen Sinne gehaltenen Betonen der Frontalität zurück oder aber entwickelte einen gefälligen, aber im Grund wenig sagenden Idealtyp bei gewählter, wenn nicht gar gezierter Körperstellung.

VII.

INSCHRIFTEN UND SPRUCHBÄNDER.

In seinem Handbuch der Kirchlichen Kunst-Archäologie beklagt Otte (I. 403) das Fehlen einer gründlichen Darstellung der Entwicklung des monumentalen Inschriftenwesens im deutschen Mittelalter. In der That waren bis dahin Wortlaut und Schriftcharakter nicht genügend beachtet und zur Datierung von Grabdenkmälern als wichtiges Hülfsmittel herangezogen worden. Als sehr verdienstlich ist daher eine Studie von Klemm „über die Entwickelung der Schriftformen in der Steinschrift von 1000—1600“

(Christ. Kunstblatt 1884, Heft 7 und 8) zu betrachten. Dem Aufsatz, nur Inschriften von Württemberg umfassend, ist eine weitere Studie, im Jahrbuch des historischen Vereins von Dillingen, 1897 und 98 gefolgt, in der Schröder die Denkmäler des Augsburger Domkreuzganges veröffentlicht und damit weiteres wichtiges Material erschliesst. Eine Vergleichung der in obigen Aufsätzen gegebenen Thatsachen mit dem Befund der Erfurter Inschriften ist damit ermöglicht, damit auch eine freilich bei weitem nicht erschöpfende Erkenntnis der für die Beurteilung von Grabinschriften wichtigen Momente. —

Aus dem römischen Altertum wurde für Inschriften die Antiqua-Kapitale übernommen, die bis ins 12. Jahrhundert benutzt wurde. Daneben geht die aus dem handschriftlichen Gebrauch heraus entwickelte Uncial-Schrift, deren Einfluss allgemach die alte Antiquaschrift unterliegt, indem erstere im Laufe der Entwickelung, d. h. etwa vom 7. und 8. Jahrhundert ab Formen annimmt, die sich denen der Majuskel nähern und sie befähigen, sich zwanglos mit der Antiqua-Schrift zu vermischen. Dieser Vermischungsprozess geht langsam voran; noch ist er im 13. Jahrhundert nicht völlig abgeschlossen. Dann aber wird die Majuskel, d. h. die zu monumentalen Formen umgebildete durch die Grosszügigkeit der Antiqua-Kapitale beeinflusste Uncialschrift ganz selbständig.

Die Majuskel, von Klemm wegen ihrer runden Formen mit „romanischer“ Majuskel bezeichnet, — eine nicht ganz glückliche Bezeichnung, weil sie sich nicht mit der romanischen Stilperiode deckt — hat jedoch nur kurz, unbeschränkt eigentlich nur von 1300 bis 1360, sich zu behaupten vermocht. Von da ab beginnt die Minuskel, die mit Recht ihrem eckigen Charakter nach „gotisch“ genannt werden darf und deren Herkunft sich aus dem handschriftlichen Gebrauch in keiner Weise verleugnet.

In der Erfurter Grabplastik findet sich die Majuskel zuerst auf dem Denkmal der Adelheid von Amera 1298, und dem etwa einige Jahrzehnte später entstandenen Grabstein des Walter von Glizberg. Noch ist die Majuskel von strenger, an die straffen Formen der Antiqua-Kapitale anklingenden Art; ausgesprochenen

Majuskel-Charakter zeigen nur die Buchstaben: e, g, k; die Buchstaben h, l, m, n kommen in Antiqua und Majuskel-Form vor und erläutern deutlich das Schwanken zwischen den Schriftzeichen. Diese Erscheinung ist aber typisch für die Denkmäler des 13. und beginnenden 14. Jahrhunderts. Auch Willkürlichkeiten machen sich geltend, so in der Zahl der Querstriche bei a und e; von letzterem Buchstaben kommen sogar auf dem Denkmal der Amera 3 Varianten vor.

Die Inschriften beider Denkmale beginnen mit: hic jacet. Im Dom zu Nordhausen und in Schulpforta wiederholt sich am Denkmal eines Dekans Friedrich, † 1337, und dem eines vor 1350 gestorbenen Stiftsherrn Conrad von Mühlhausen dieser Wortlaut, der sonst im Bereich dieser Studie nicht mehr vorkommt.

Sonst beginnt um 1320 in der Erfurter Grabplastik der Wortlaut: Anno Domini etc. Es ist nicht unmöglich, dass im allgemeinen letzterer Wortlaut der jüngere ist. Jedoch wäre das auf anderen Gebieten Deutschlands nachzuprüfen. In Augsburg findet sich z. B. die Schreibart: hic jacet nicht. Otte bildet (I, 336) einen Grabstein aus St. Marien im Capitol zu Köln ab mit dem Inschriftbeginn: hic jacet „die einzige mit einer nichtdatirten, aber wohl authentischen und aus dem XIII. Jahrhundert stammenden Inschrift versehene Platte". Otte hebt sodann hervor, dass die Formel selten vorkommt. Zu beachten ist, dass am Schluss der Inschrift der meisten der Reinhardsbrunner Steine es heisst: hic sepultus, während der Segensspruch (siehe unten!) fehlt.

Demgegenüber sei hervorgehoben, dass in den Mitteilungen der K. K. Central-Kommission Bd. XVI und XVII aus Nieder-Österreich Grabmonumente des 14. und 15. Jahrhunderts abgebildet sind, bei denen sich folgende Wortlaute befinden: hic jacet sepultus, hye legt, hie leit, hie liet, hye undten ligent, hier Jnne ligenn. Diese Schreibarten sind in Erfurt und dessen Umgegend völlig unbekannt. Es machen sich also provinzielle Unterschiede deutlich geltend. Immerhin scheint die Form: hic jacet in Nieder-Österreich fast nur im 14. Jahrhundert verwendet. Vielleicht ergiebt genaue Kenntnis, wann der Wortlaut: Anno domini etc. beginnt, noch Möglichkeiten, die Denkmäler genauer zu datieren.

An den Denkmalen der Bischöfe von Lavant und Marronia zu Erfurt zieht sich die Inschrift, statt wie sonst üblich in dem linken Winkel des Randes, zu Häupten des Verstorbenen zu beginnen und dann nach rechts gerichtet den Stein zu umziehen, umgekehrt nach links um den Stein. Dabei ist die Inschrift nach aussen hin gekehrt. Solche Anordnung findet sich weiter beim Denkmal des Landgrafen Friedrich des Gebissenen zu Reinhardsbrunn, bei dem des Ritters in Heiligenstein bei Ruhla und schliesslich auch an der Tumba des Markgrafen Georg von Meissen zu Schulpforta. Diese auch anderwärts in Deutschland an Werken des 14. und 15. Jahrhunderts vorkommende Inschriftanordnung kann nur dann Zweck gehabt haben, wenn der Stein einst, wenn nicht eine Tumba deckte, so doch bestimmt war, horizontal zu liegen. Das Lesen der nach aussen gewandten Inschrift wurde, indem man um den Stein herumging, sehr erleichtert. Damit ist für Denkmäler, die heute aufgerichtet sind oder sich nicht mehr an ihrem ursprünglich für sie bestimmten Ort befinden, ein beachtenswerter Fingerzeig gegeben für die ursprüngliche Lage und Verwendung der betr. Platten.

Die Inschrift beim Denkmal des Glizberg und dem der Amera schliesst ungewöhnlicher Weise nur mit: Amen. Noch fehlt der sonst allgemeine Segensspruch: cuius anima requiescat in pace. Diese Eigentümlichkeit findet sich auch auf den Denkmalen der Titular-Bischöfe zu Erfurt und Mühlhausen (um 1350), sowie denen der Grafen von Salza zu Langensalza (1308—28). Auch der Stein des Ritters Lichtenhayn (1366), der der Cinna von Vargula (1370), die Steine zu Reinhardsbrunn, sowie mehrere Erfurter Epitaphien zwischen 1360 und 1400 entbehren diesen Segenswunsch. Gegen Ende des 14. Jahrhunderts aber findet sich dieser allgemein. Anderseits aber zeigt bereits die künstlerisch wertlose Linearzeichnung auf dem Grabstein des 1313 † Propstes Johannes Hochdorf im Erfurter Ursulinerkloster den Segenswunsch. Doch handelt es sich hier wohl um ein später als 1313 entstandenes Werk. Im allgemeinen ergiebt sich aber wenigstens, dass bis etwa 1370 beide Lesarten nebeneinander bestehen, dass aber nach 1370 das Fehlen des

Segensspruches, der im 15. Jahrh. in Erfurt in der Variante „in sancta pace“ vereinzelt vorkommt, eine Ausnahme bedeutet. Es mag das mit der Verwendung der um diese Zeit eindringenden Minuskel zusammenhängen, welche gestattete, den Inschriftrand mehr auszunutzen als es mit der breiteren Majuskel möglich war. Auffallend ist es, dass in Augsburg das ganze 14. Jahrhundert und bis in die ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts hinein der Wunsch fehlt. Es ergeben sich also wiederum Unterschiede, die, falls ihre genauere Erforschung gelingt, möglicherweise für die Datierung einer Skulptur ohne Todessdatum von Nutzen sein können.

Bis zum letzten Drittel des 14. Jahrhunderts ist in Erfurt meist das Wort: Obiit ausgeschrieben. Am Denkmal des Bischofs Beichlingen findet sich dies zum letzten Mal. Dann tritt die Abkürzung: φ allgemein ein und dauert bis ins 16. Jahrhundert. Ausnahmefälle in anderen Gebieten Deutschlands kommen aber vor, so namentlich im Neckargebiet und Augsburg. Ob es möglich sein wird, trotzdem bei erschöpfender Behandlung des Materials eine gewisse Einheitlichkeit, gewisse Normen nachzuweisen, muss Einzelforschungen überlassen bleiben.

Die Epitaphien weichen hie und da im Wortlaut von dem der Grabsteine selbst ab. In vielen Fällen enthalten die Epitaphien mehrere Todesdaten und daher erklärt sich bei ihnen auch leichter das Fehlen des Wunsches, dass die Seelen in Frieden ruhen mögen. Oft genügte der Rand nicht, die Namen der Verstorbenen einzuarbeiten, vielfach auch wurde versäumt, die Inschrift je nach den Todesfällen zu ergänzen. Übereinstimmung von Figurenzahl mit dem Wortlaut der Inschrift ist also keineswegs immer vorhanden. In Augsburg sind einige Epitaphien ganz ohne Inschrift oder aber nur mit dem Namen des Stifters, nicht auch dem Todesdatum versehen. Mehrere Fälle um die Mitte des 14. Jahrhunderts kommen vor von einer Trennung des eigentlichen das Grab selbst deckenden Steins mit dem nur zum Schmuck des Kreuzgangs dienenden Epitaphium. In Erfurt findet sich keine verwandte Erscheinung, ebensowenig wie der dortige Denkmalbestand es gestattet, sich der von Schröder auf-

gestellten Hypothese anzuschliessen, das Epitaph sei entstanden aus der Absicht, zur Ehre Gottes und des geweihten Raums nur aus der Absicht einer frommen Stiftung heraus ein Bildwerk zu schenken, dem erst allmälig im Laufe der Entwickelung die Aufgabe zugewachsen sei, als Totendenkmal zu dienen. —

In der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts herrscht ausschliesslich die Majuskel. In der Erfurter Grabplastik wird sie in der zweiten Hälfte seltener. Doch kommt sie noch 1382 am Grabstein des Hermann von Schmira (Allerheiligenkirche) und dem Dornhart'schen Grabstein (Kaufmannskirche) von 1393 vor; beide Denkmale haben übrigens kein Anrecht auf kunsthistorische Würdigung; sie entstammen den Werkstätten schwacher Steinmetzen, die im vorgerückten Alter der neuen Schriftart sich nicht anzupassen vermochten.

Die gotische Minuskel ist laut Klemm in Württemberg vor 1350 nicht zu erweisen. Die ersten Beispiele in Blaubeuren und Ulm finden sich 1361 und 1369. In Augsburg taucht die Minuskel um 1348 und 1365 auf „mit deutlichen Spuren der Unbeholfenheit." Mit diesen Thatsachen hält der Denkmalsbefund in Erfurt ziemlich gleichen Schritt. Das früheste Beispiel bietet das Vitzthum-Schwanring'sche Epitaph, welches erst nach 1369 entstanden sein kann. Erst seit den 70er Jahren wird der Gebrauch der Minuskel allgemeiner. Am Epitaph des Dietrich von Witzleben-Arnstadt (1376) beginnt die Inschrift mit Majuskel, geht aber dann in Minuskel über. Beide Schriftarten zeigt auch der oben erwähnte Dornhart'sche Grabstein. Wie in Augsburg scheint also in Erfurt die Majuskel ein paar Jahrzehnte länger um ihre Existenz gekämpft zu haben, als man im allgemeinen seither annahm. Schweitzer (S. 10) nimmt an, dass die Majuskel bis ungefähr in die Mitte des 14. Jahrhunderts hinein gebraucht worden ist. Die Grenze wird sich aber um 10 bis 15 Jahre über die Mitte hinausschieben lassen; es folgt dann von rund 1365–80 ein Nebeneinandervorkommen beider Schriftarten, wobei die Minuskel schon im Übergewicht ist. Von 1380 aber ab ist die Majuskel als Seltenheit und Ausnahme zu betrachten, obwohl sie ja, wie betont, vereinzelt noch in die 90er Jahre sich hält.

Die Minuskel bleibt in Erfurt üblich durch das ganze 15. Jahrhundert bis in die ersten Jahrzehnte des 16. hinein. Jedoch schon im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts zeigt sich vereinzelt Verwendung der Antiqua-Kapitale. Im übrigen stimmt der Schriftcharakter mit dem von Klemm für Württemberg festgelegten darin völlig überein, dass die „Minuskelschrift nach ihrem Sieg über die Majuskeln einige Zeit so völlig durchdringt, dass wir in der Zeit von 1400 bis gegen 1450 wohl selten auch nur darunter hinein oder wenigstens am Anfang einer ganzen Inschrift einen grossen Buchstaben finden werden." Dann beginnen wieder grosse Buchstaben als eine verschnörkelte dem Wesen der Spätgotik entsprechenne Majuskel, für die Klemm den Namen „gotische Majuskel" in Anspruch nimmt im Gegensatz zur „romanischen" des 12. und 13. Jahrhunderts, eine Benennung, der sich anzuschliessen ebenfalls seine Bedenken hat.

Seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts überwiegt dann, wie allenthalben in Deutschland, wieder die durch den Humanismus eingeführte Antiqua-Kapitale. Damit ist deren Kreislauf, der um das Jahr 1000 begann, durch die Majuskel dann zeitweise gehemmt, durch die Minuskel unterbrochen wurde, wieder in sich geschlossen.

Wie wichtig für die richtige Datierung von Grabdenkmälern eine genaue Prüfung des Schriftcharakters sein kann, braucht hiernach nicht mehr betont zu werden. Berücksichtigt man noch die architektonischen Elemente, Profilierungen etc. der Grabsteine, so wird die Erkenntnis der Entstehung von Denkmalen sehr erleichtert werden; gleichzeitig wird aber auch dadurch bedingt, dass eine grosse Anzahl von Werken, deren Entstehung man seither unbedenklich mit dem Todesdatum ansetzte, sehr viel später datiert werden müssen, dass ferner Denkmale primitiver Art ganz genau daraufhin zu untersuchen sind, ob ihnen durch bewusstes Archaisieren der Stempel des Altertümlichen aufgedrückt worden ist. In dieser Beziehung bleibt noch viel zu thun übrig. Vor allem verdient untersucht zu werden, ob etwa am Rhein die Minuskel früher einsetzt als im übrigen Deutschland. Es hätte das z. B. Wert für die Datierung der Denkmale der Erzbischöfe

Peter von Aspelt (1320) und Mathias von Bucheck (1328) zu Mainz. Identifiziert man nämlich deren Todesdaten mit der Entstehung, so muss entweder angenommen werden, dass am Rhein die Minuskel etwa 20 bis 30 Jahre früher verwendet wird als im übrigen Deutschland oder dass hier Fälle von Archaisieren vorliegen. Das liegt nahe, weil das Denkmal des Erzbischofs Mathias verwandt ist mit dem 1352 errichteten des Königs Günther von Schwarzburg im Dom zu Frankfurt, welches bereits Minuskel-Buchstaben verwendet.

Der Wortlaut der Inschriften ist in der Grabskulptur Erfurts durchweg lateinisch und beginnt stereotyp mit den Worten: Anno domini . . . obiit . . . Nur in Fällen, bei denen es sich um Inschriften mehr persönlicher Art handelt, gab man die typische lateinische Formel auf. Ganz eigenartig ist die spruchbandartig am Epitaph des D. v. Witzleben-Arnstadt angebrachte Inschrift: „diser stein ist gehun hern dietherich von witczeleybin den man nante von gummirstet". Es scheint überhaupt, dass in den im 14. Jahrhundert übrigens recht seltenen Fällen der Anwendung deutscher Sprache sofort ein persönliches Element sich vordrängt und das man die Befreiung vom Zwang der lateinischen Sprache gern benutzt hat. Als ein sehr kennzeichnendes Beispiel dieser Art sei das Grabmal König Günthers in Frankfurt genannt mit den auf die vermeintliche Vergiftung des Königs hinweisenden Versen: „falsch undrowe schande czymt" etc.

An Stätten gelehrter Bildung, so in Klöstern, zeichnen sich die lateinischen Grab-Inschriften hie und da durch Mannigfaltigkeit des Wortlauts aus, indem sie in Hexametern verfasst werden. Die typische trockene Nennung von Namen und Todesjahr ist dadurch natürlich unmöglich gemacht. Corssen, Pforte, S. 313 u. folgd., zählt eine Reihe derartiger Inschriften auf. Metrisch gegliederte Grabschrift hat auch Landgraf Friedrich der Gebissene-Reinhardsbrunn (einst Katharinenkloster-Eisenach).

Das 15. Jahrhundert bringt in Erfurt mehrere Beispiele von deutschen Inschriften, so z. B. am Denkmal des Johannes von Allenblumen (1429) im Dom. Hier spricht sich ähnlich wie

beim Epitaph des Witzleben-Arnstadt das Selbstgefühl oder die Befriedigung darüber, ein solches Werk in Auftrag gegeben zu haben, aus. Es heisst da: „hat laszen machen dissen stēn". — In deutscher Sprache meldet zum ersten Male ganz einfach die Todesdaten der Grabstein des Ehepaars Thusenbach in der Severikirche (1457?); es folgt das Familien-Epitaph des Hans Stoffel an der Kaufmannskirche, das Epitaph des Berlt Starke (Lorenzkirche) von 1480. Statt des lateinischen Segenswunsches, dass die Seelen in Frieden ruhen mögen, heisst es nun: „denen Gott gnade". In der Erfurter Grabplastik lassen sich aber selbst auf der zahlreich vertretenen Dutzendware die Beispiele des Vorkommens deutscher Inschrift im 15. Jahrhundert zählen, und auch im 16. schliessen sich nur wenige an. Wenn Schweitzer (S. 10) hervorhebt, dass anfangs des 15. Jahrhunderts statt der lateinischen Sprache „beinahe immer die deutsche Sprache gebraucht" wird, was sich das ganze Jahrhundert fortsetze, so mag das also für das Neckargebiet zutreffen, ist aber für Thüringen nicht zu verallgemeinern. Der Augsburger Denkmalsbefund ergiebt, dass von den Inschriften des 15. Jahrhunderts rund zwei Drittel lateinische, nur ein Drittel deutsche Sprache verwenden.

Die Inschrift umzieht, wie allgemein, so auch in Erfurt, den Rand der Grabsteine. Bei den Epitaphien sind durch deren reichere architektonische Gestaltung und verschiedene Entwickelungsmöglichkeit Abweichungen von dieser Regel gegeben. Dass der die irdische und göttliche Sphäre trennende Querbalken am Denkmal des Vitzthum-Schwanring von der Inschrift mitbedeckt wird, ist ganz vereinzelt. Das Denkmal des Gottschalk Legat (1422) bringt in Erfurt zuerst und nicht nachgeahmt eine Loslösung der Inschrift von dem Rand, indem sie am Sockel angebracht ist und einen eigenen in sich geschlossenen Teil des Gesamtaufbaues bildet. Am Denkmal des Rosenzweig in der Predigerkirche ist die Inschrift eigens gearbeitet, nur auf das Monument aufgelegt und damit deren architektonisch verwendbare Hineinbeziehung in den Aufbau ganz aufgegeben, was sonst im allgemeinen kaum vorkommt. Auf diese Anordnung wirkt

ohne Zweifel das Beispiel des gemalten Epitaphs ein, welches, wie es scheint, niemals die Inschriften um die Tafel herumführt, sondern sie nur oben (in der fränkischen Malschule des 15. Jahrhunderts unter dem vorkragenden Schutzdach) oder unten in einer Art Predella oder Fussleiste anbringt, manchmal in Verbindung mit den knieenden Stiftern oder Verstorbenen. Dass bei aufrecht stehenden Denkmalen repräsentativer Art bereits zeitig eine Trennung der Inschrift von der Umrahmung des Steines vorgenommen wurde, beweist das gemalte Denkmal des Bischofs Leopold II., † 1363, im Dom zu Bamberg, ein Werk, für das vielleicht das aufgestellte, daher eines schützenden Rahmens entbehrende Grabdenkmal des 1352 † Bischofs von Hohenlohe vorbildlich war.

Der Anfang der Inschrift ist bei den ältesten Denkmalen in Erfurt und fast das ganze 14. Jahrhundert hindurch durch ein gleichschenkliges Kreuz oder eine Rosette angegeben. Nur die Denkmäler, deren Inschrift nicht den ganzen Rand umzieht, entbehren dieser Beigabe, die z. B. beim Denkmal der Cinna von Vargula rein dekorativ verwendet ist. Auch wird in gleicher Absicht manchmal ein Kreuz am Schluss der Inschrift angebracht. Im 15. Jahrhundert tritt die Kennzeichnung des Inschriftanfangs sehr zurück; in der 2. Hälfte des Jahrhunderts kommt sie nur noch ganz selten als altertümliche Reminiscenz vor. In Augsburg herrscht laut Schröder diese Sitte nur bis 1350 und zwar wird dort nur ein gleichgeschenkeltes Kreuz verwendet.

Die Datumangabe ist meist im 14. und 15. Jahrhundert recht genau; wenn sie fehlt, wie z. B. beim Denkmal des Glizberg, kann man meist auf eine lange Zeit nach dem Tode des Dargestellten geschaffenes Werk schliessen, welches repräsentativen Gründen seine Entstehung verdankte. In Erfurt ist im 14. wie 15. Jahrhundert stets auch der Todestag genau angegeben; Ausnahmen machen nur wenige handwerkliche Arbeiten aus den zwei ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts. Es ergiebt sich daraus ein gewisser Widerspruch gegen Schweitzer (S. 10), welcher das Fortfallen des Monatsdatums auf die erste

Hälfte des 15. Jahrhunderts ausdehnt. Auch der sonst vorkommende Fall, dass die Stunde des Todes angegeben sei, war in Erfurt nicht festzustellen.

Spruchbänder

kommen auf den Erfurter Grabskulpturen ziemlich oft vor. Das älteste und einzige Beispiel aus dem 14. Jahrhundert ist das des Günther von Schwarzburg, 1345, mit dem Wortlaut: „miserere mei deus", der auch zum letzten Mal in der Erfurter Grabplastik auf dem ganz handwerklichen Stein des Johannes Molsleben, † 1487, in der Augustinerkirche verwendet ist. Im Gegensatz zu den Grabsteinen werden auf Epitaphien die Spruchbänder mehr verwendet und zwar in raumfüllendem, dekorativen Sinn. Das Empfinden der Hilfsbedürftigkeit sollte auch durch die Aufschriften der Bänder verdeutlicht werden. Bei Besprechung der Epitaphien wurde hervorgehoben, dass die Spruchbänder oft dazu dienen, die Figur des Schmerzensmannes oder Mariä etwas zu isolieren und aus der Sphäre der Sterblichen herauszuheben.

Gegen Ende des 14. Jahrhundert und in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts wird der Gebrauch von Spruchbändern auf Epitaphien allgemein. Das Denkmal des Grafen Heinrich von Meiningen (1385) zeigt zuerst in Erfurt 2 Bänder mit dem bereits bekannten Wortlaut: miserere mei deus und ferner: secundum magnam misericordiam tuam. Dieser Wortlaut scheint typisch und wird wiederholt am Denkmal des Günther von Salfeld, 1405, und der Hildebrandt (um 1470). Der Gedenkstein des Conrad von Duderstadt und Siegfried von Leubingen im kleinen Hospital (um 1420) bringt den abgeänderten Wortlaut: Miserere omnipotens deus, der des Johannes von Allenblumen (1429): miserere mei deus secundum magnam (misericordiam tuam) und auf dem entsprechenden anderen Spruchband: respice in me et miserere mei. — Die Spruchbänder verschwinden nach 1430 in der Erfurter Grabplastik, nur das Hildebrandt'sche Epitaph und der Stein des Molsleben bieten einen Nachklang der alten Tradition, bei ersterem nur, um die Figur Christi nicht in unmittelbare

Nähe der Adoranten zu bringen, bei letzterem, einem kaum der Erwähnung werten Werk, nur der Raumausfüllung wegen.

Die deutsche Sprache wird auf Spruchbändern nicht verwendet; eine Ausnahme bildet nur das Spruchband auf der Linearzeichnung des Schmerzensmannes am Peterskloster. Hier weicht der Wortlaut völlig ab von dem sonst typischen. „Christ geruhe zu laben die Seelen der Begrabenen" klingt auffallend persönlich und gestattet einen Einblick in des Stifters Seelenleben. Nicht für sich fleht er um Gnade, sondern für die Verstorbenen überhaupt. Ob inhaltlich ähnliche Inschriften sonst auf mittelalterlichen Grabskulpturen vorkommen, sei dahingestellt. Im Mittelalter ist man sonst nur auf das eigene Seelenheil bedacht, nicht das der Allgemeinheit, wie dies sich ja in den Inschriften naiv ausspricht. Kennzeichnend ist der Wortlaut für die bereits betonte Thatsache, dass sehr leicht die Inschrift, sobald sie sich von dem typischen lateinischen Schema frei macht, in persönlicher Weise sich gehen lässt. Wie stark das Schema überwiegt, beweist die Thatsache, dass im Gebiet dieser Studie nur ein einzigesmal (Epitaph Heylingen-Mühlhausen) eine Grabinschrift statt wie üblich: „cujus anima requiescat in pace" schliesst mit: „pro cuius anima fideliter orate".

Die Spruchbänder auf Erfurter Epitaphien bieten, weil jene gegenständlich sich nicht sonderlich reich entwickeln, wenig Varianten. Die Epitaphienmalerei ist in dieser Beziehung viel reicher entsprechend der stärkeren Hineinbeziehung von verschiedenen Heiligen. An sie wendet sich gern im 15. Jahrhundert der Gestorbene und bittet ihn in den meisten Fällen ohne sich direkt an Gott oder Christus zu wenden, um seine Fürbitte. Eine Ausnahme bietet in Nordhausen an der Frauenbergkirche der Grabstein des Dietrich von Kullstedt († 1370) und seiner in der Inschrift nicht erwähnten Schwester; auf deren Spruchband steht: „obiit margareta ejus soror." —

Aus Obigem ergiebt sich, dass noch manche Frage der Beantwortung und eingehenden Prüfung harrt. Es sind, wie bereits betont, Verschiedenheiten in Schriftcharakter, Wortlaut, Datum-

angabe etc. vorhanden, Verschiedenheiten freilich, die gegenüber dem kunsthistorischen Wert der Denkmale selbst nur eine Nebenrolle spielen, die aber vielleicht die Möglichkeit ergeben werden, Wandlungen in der Darstellung durch Beeinflussung von dieser oder jener Seite erkennen zu lernen, und damit über die Entwickelung der Grabskulptur und Datierung der Denkmäler mehr Klarheit zu erhalten.

Schlusswort.

Ob der Versuch, das in Vorstehendem besprochene Material völlig zu erschöpfen, gelungen ist, wird die fachwissenschaftliche Kritik festzustellen haben. Bemerkt sei jedoch, dass sich der Betrachtung des Denkmalvorrats noch neue Gesichtspunkte abgewinnen lassen; so ist z. B. auf die Verwendung von Tieren zu Füssen der Verstorbenen und auf die Fragen, wie und ob überhaupt diese Tiere als symbolische Zuthaten zu deuten sind, nicht eingegangen worden. Im Thüringer Gebiet finden sich diese Tiere so vereinzelt, dass der Versuch nicht lohnt, auf ihre etwaige Deutung einzugehen. Doch scheint es geboten, die seit den Tagen der Romantik immer noch bestehende Meinung, der Löwe sei als Symbol der Stärke, der Hund als das der Treue aufzufassen, durchaus zu bezweifeln. Eine Einheitlichkeit in der Verwendung der Tiere besteht nicht, sodass man sich — worauf übrigens schon Schnaase hingewiesen hat — vor einer verallgemeinernden Deutung hüten muss.

Nicht berücksichtigt wurden ferner die metallenen Grabplatten, obwohl in Erfurt, Weimar, Naumburg und Merseburg sehr beachtenswerte Denkmäler dieser Art vorkommen. Es handelt sich bei diesen aber augenscheinlich um Erzeugnisse von Nürnberger Giesshütten. Ihre Behandlung hätte daher eine eigene Arbeit für sich erfordert. Die gravierten Platten zu Nordhausen, so interessant sie kostümgeschichtlich sind, entstammen anscheinend einer um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts thätigen lokalen Werkstatt, die sich vergeblich bemüht, mit den

aus Flandern stammenden, monumentalen Grabplatten zu wetteifern. Erst im 16. Jahrhundert wagt sich der Erfurter Kunstguss, seither im Glockenguss glänzend bewährt, in vereinzelten Fällen an die Metallgravierung, jedoch ohne weiteren Erfolg.

Was die Einleitung bereits betonte, möge zum Schluss nochmals hervorgehoben werden, dass eine gründliche Kenntnis der an Einzelerscheinungen so überreichen und mannigfaltigen mittelalterlichen Grabplastik Deutschlands nur möglich sein wird durch eingehende Behandlung einzelner landschaftlich und durch das Steinmaterial zusammenhängenden Gebiete. Erst dann wird sich klar ergeben, ein wie überreicher Schatz noch unbeachtet in deutschen Landen liegt, ein Schatz, der geradezu gebieterisch nach Hebung und Würdigung verlangt.

ORTS-REGISTER.

VERZEICHNIS DER TEXT-ABBILDUNGEN.[1]

TAFELN.

[1] Obige Denkmäler ohne Ortsbezeichnung befinden sich sämmtlich in Erfurt.



GRAF ERNST VON GLEICHEN, † 1264.
ERFURT, DOM.



Tafel 2.

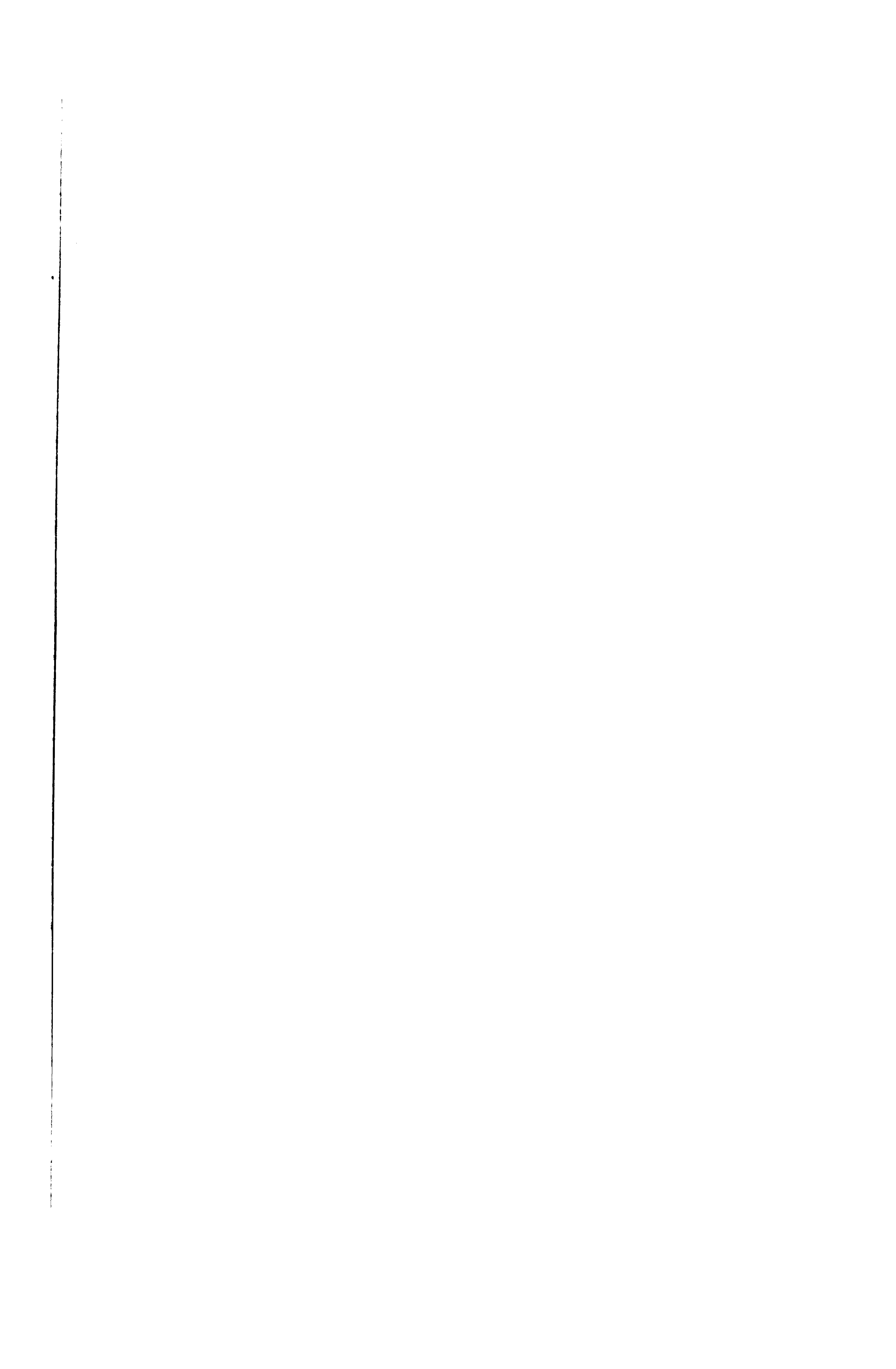


LANDGRAF HERMANN II. LANDGRAF LUDWIG IV.

REINHARDSBRUNN, SCHLOSSKIRCHE.



HEINRICH VON FRIMAR, † 1354. BISCHOF LUDWIG VON MARRONIA, † 1324.
ERFURT, AUGUSTINERKIRCHE.





LANDGRAF FRIEDRICH DER GEBISSENE, † 1324.
REINHARDSBRUNN, SCHLOSSKIRCHE.



THEODERICH VON LICHTENHAYN.
ERFURT, PREDIGERKIRCHE.



TUMBA DES GRAFEN GÜNTHER XXV. VON SCHWARZBURG, † 1368.
ARNSTADT, LIEBFRAUENKIRCHE.



EPITAPHIUM DES GÜNTHER VON SALFELD, † 1405.
ERFURT, LORENZKIRCHE.



EPITAPH DES GRAFEN ALBERT VON KIRCHBERG, KAPELLENDORF.
(ENTSTANDEN ZWISCHEN 1410 UND 1420).



LANDGRAF FRIEDRICH DER GEBISSENE, † 1324.
REINHARDSBRUNN, SCHLOSSKIRCHE.



THEODERICH VON LICHTENHAYN.
ERFURT, PREDIGERKIRCHE.



TUMBA DES GRAFEN GÜNTHER XXV. VON SCHWARZBURG, † 1368.
ARNSTADT, LIEBFRAUENKIRCHE.



EPITAPHIUM DES GÜNTHER VON SALFELD, † 1405.
ERFURT, LORENZKIRCHE.





EPITAPH DES GRAFEN ALBERT VON KIRCHBERG, KAPELLENDORF.
(ENTSTANDEN ZWISCHEN 1410 UND 1420).



EPITAPHIUM DES HERMANN VON HEYLINGEN, † 1422.
MÜLHAUSEN I/TH., BLASII-KIRCHE.



EPITAPHIUM DES HERMANN VON HEYLINGEN, † 1422.
MÜLHAUSEN I/TH., BLASII-KIRCHE.



EPITAPH DES GOTTSCHALK LEGAT, † 1422.
ERFURT, PREDIGERKIRCHE.



GEDENKSTEIN DES JOHANNES VON ALLENBLUMEN, 1429.
ERFURT, DOM.



EPITAPH DES FRIEDRICH ROSENZWEIG
ERFURT, PREDIGERKIRCHE.



EPITAPH DER MARGARETHA VON MILA, † 1499.
ERFURT, BARFÜSSERKIRCHE.



CINNA VON VARGULA, † 1370.
ERFURT, BARFÜSSERKIRCHE.





BISCHOF ALBERT VON BEICHLINGEN, † 1371.
ERFURT BARFÜSSERKIRCHE.



RITTER ULRICH SACK, † 1461.
ERFURT, DOM-KREUZGANG.

Tafel 17.



THEODOR BRUN, † 1462.
ERFURT, AUGUSTINERKIRCHE.

